



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

João Miguel Reis Ramos

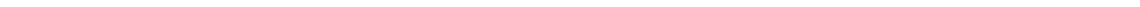
**ESTUDO, DIAGNÓSTICO E CONSERVAÇÃO DAS ESCULTURAS EM
TERRACOTA DO REI D. DUARTE E DA SALA DO CAPÍTULO DO
MOSTEIRO DE ALCOBAÇA**

Relatório de Estágio

Orientado por: Mestre Ricardo Triães, Instituto Politécnico de Tomar

Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar
para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre
em Conservação e Restauro

Dedico este trabalho aos meus pais



RESUMO

Os núcleos escultóricos em terracota da Sala dos Reis e do antigo retábulo da Capela-Mor da abadia de Alcobaça, são dois importantes testemunhos da fase de produção de escultura barroca em terracota no século XVII e XVIII no Mosteiro de Alcobaça. O mau estado de conservação em que se encontram, levou à necessidade de se realizar o estudo histórico e artístico das obras, assim como das técnicas de produção das esculturas e do diagnóstico dos processos de alteração e degradação, com vista à intervenção de conservação e restauro do caso concreto da escultura do Rei D. Duarte e das esculturas da Capela-Mor, actualmente deslocadas para a Sala do Capítulo. Este trabalho pretende assim apresentar os estudos levados a cabo neste contexto, bem como os tratamentos de conservação e restauro efectuados nos dois núcleos escultóricos e as medidas de conservação preventiva a aplicar, para minimizar o avanço da degradação das esculturas.

Palavras-chave: Alcobaça; Escultura; Terracota; Rei D. Duarte; Capela-Mor; Diagnóstico; Conservação e Restauro.

ABSTRACT

The terracotta historic cores of the Kings Room and the ancient altarpiece of the Monastery of the Alcobaça are two of the most important witnesses of the production phase of the baroque terracotta sculpture on the XVII and XVIII century in Alcobaça's Abbey. The awful conservation state of them lead to the need of a historic and artistic study of the pieces, as well as the sculpture production techniques and the change processes and degradation diagnosis, with the goal of a conservation and restoration intervention, in the specific case of D. Duarte king's sculpture and the Main Chapel sculptures, now shifted to the Chapter Room. This report has the goal of present the studies that take place in this context, as well as the conservation and restoration treatments made in the two historic cores and the preventive conservation measures to apply, to minimize the degradation progress of the sculptures.

Keywords: Alcobaça; Sculpture; Terracotta; King D. Duarte; Main Chapel; Diagnostic; Conservation.

AGRADECIMENTOS

Quero expressar os meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que, de algum modo, contribuíram para que a concretização deste trabalho fosse possível.

Agradeço ao meu orientador *Dr. Ricardo Triães*, por me ter proporcionado a oportunidade de poder fazer o estágio no Mosteiro de Alcobaça, e pela disponibilidade sempre presente a qualquer hora do dia.

Ao director do Mosteiro de Alcobaça, Doutor Jorge Sampaio, pela simpatia com que sempre nos recebeu a acolheu no Mosteiro.

À *Dr.ª. Cecília Gil*, pelo incondicional apoio dado e dedicação na resolução dos imprevistos que ocorreram durante do estágio.

A todos os funcionários do Mosteiro de Alcobaça, muito obrigado pela disponibilidade que sempre mostraram ter. Foram sem dúvida uma preciosa ajuda em várias situações.

À colega e amiga *Sónia Tavares*, que sempre me acompanhou, aconselhou e ajudou.

Por último, os meus mais cíceros agradecimentos aos meus pais, *João Ramos* e *Edite Ramos*, e à minha namorada, *Vera Coutinho*, pela compreensão e todo o apoio, incentivo e, sobretudo pela paciência que demonstraram, fundamentais para a elaboração deste trabalho.

ÍNDICE

Introdução.....	1
1 Contexto histórico e artístico.....	3
1.1 Enquadramento histórico	3
1.1.1 A fundação e percurso histórico do Mosteiro de Alcobaça.....	3
1.1.2 A origem da produção escultórica barroca em terracota no Mosteiro de Alcobaça.....	7
1.2 As oficinas barristas de Alcobaça	15
1.3 Técnicas de Execução das esculturas.....	18
2 O núcleo escultórico do Reis de Portugal	23
2.1 As esculturas da serie régia e a sua origem.....	23
2.1.1 A escultura do Rei D. Afonso Henriques	34
2.1.2 A escultura do Rei D. Duarte.....	35
2.2 Estado de conservação do conjunto	37
2.3 Diagnóstico da escultura do Rei D. Duarte.....	41
2.3.1 Métodos de exame e análise	41
2.3.2 Estado de conservação.....	46
2.4 Proposta e Intervenção de Conservação e Restauro	50
2.4.1 Proposta de tratamento	50
2.4.2 Intervenção de conservação e restauro	54
3 O retábulo da capela-mor	61
3.1 O retábulo da capela-mor e a sua origem.....	61
3.2 O conjunto de esculturas da Capela-mor	67
3.3 Estudo artístico e iconográfico do conjunto.....	68
3.4 Diagnóstico – Esculturas da Capela-mor.....	77
3.4.1 Métodos de exame e análise	77
3.4.2 Estado de conservação das esculturas	83
3.5 Proposta e Intervenção de Conservação e Restauro	93
3.5.1 Proposta de tratamento – Sala do capítulo e reserva	93
3.5.2 Intervenção de conservação e restauro	96

4	Plano de Conservação preventiva	103
4.1	Temperatura e humidade relativa	103
4.2	Agentes biológicos – pombos.....	104
4.3	Limpeza dos espaços	106
4.4	Acondicionamento em reserva	106
	Conclusão	108
	Bibliografia.....	112
	ANEXO I.....	119
1	Fotos da escultura do Rei D. Sebastião	119
2	Complementos do Diagnóstico das Esculturas	119
	ANEXO II	155
1	Teste de solventes efectuado na escultura do Rei D. Duarte.....	155
2	Dados obtidos na determinação das características mássicas das amostras de terracota recolhidas.....	155
	ANEXO III.....	157
1.	Fichas de inventário das esculturas	157

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Mosteiro de Alcobaça, no início do séc. XX.	3
Fig. 2 - Santuário, Mosteiro de Alcobaça.....	8
Fig. 3 - Capela do Redentor, Mosteiro de Alcobaça. (Fonte: Domingos Alvão)	10
Fig. 4 - Esculturas do retábulo da Capela-mor, Sala do Capítulo.	11
Fig. 5 - Sala dos Reis.....	12
Fig. 6 - Vista geral do Retábulo do Transito de S. Bernardo (A); Pormenor do anjo músico (B). Mosteiro de Alcobaça. (Fonte: André Remígio)	13
Fig. 7 - Comparação entre um anjo da glória do retábulo do Transito de S. Bernardo (A) e o anjo da <i>Anunciação</i> do retábulo da Capela-Mor (B). (Fonte: André Remígio)	16
Fig. 8 - Escultura do retábulo da sagração de S. Pedro (A). Pormenor dos tendões nas mãos (B).....	17
Fig. 9 - Comparação do interior de uma escultura de um apóstolo da sagração de S. Pedro (A), com um anjo do retábulo da Capela-Mor (B).	19
Fig. 10 - Respiro aberto no topo de uma escultura.....	20
Fig. 11 - Escultura seccionada em taceiros.....	20
Fig. 12 - Inscrição incisa num taceiro de uma escultura.....	21
Fig. 13 - Encaixe da asa de madeira num dos anjos do retábulo do trânsito de São Bernardo (Fonte: André Remígio).....	21
Fig. 14 - Localização da Casa dos Reis (1) da Sala do Capítulo (2) e da Sala do Capítulo (3) na planta do mosteiro.	23
Fig. 15 - Aspecto geral das esculturas na Sala dos Reis.....	24
Fig. 16 - Grupo da coroação de D. Afonso Henriques pelo papa Inocêncio II e São Bernardo.	25
Fig. 17 - Esculturas produzidas na primeira fase. Da direita para a esquerda: D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis I, D. Afonso IV, D. Pedro I, D. João I e D. Duarte.	27
Fig. 18 - Esculturas produzidas na segunda e terceira fase. Da direita para esquerda: D. Afonso IV, D. Pedro II, D. João V e D. José I.	28
Fig. 19 - Estampa do rei D. Sancho I, por Petros Perret (A) e a escultura da série régia (B).	29
Fig. 20 - Estampa do Rei D. Sancho II, por Petros Perret (A) e a escultura da série régia (B).....	30
Fig. 21 - Estampa do Rei D. Afonso V, por Petros Perret (A) e a escultura da série régia (B).....	31
Fig. 22 - Escultura do rei D. Afonso VI.	32
Fig. 23 - Escultura do rei D. Pedro II.....	32
Fig. 24 - Esculturas de D. João V e D. José I, seguidas pela peanha para a escultura de D. Maria.....	33
Fig. 25 - Estampa do rei D. Afonso I (A) e a escultura da série régia (B).	34
Fig. 26 - Estampa do Rei D. Duarte, por Petros Perre (A) e o busto da escultura da série régia (B).....	36

Fig. 27 - Esculturas dos reis D. João I (A) e D. João II (B).	37
Fig. 28 - Aspecto da escultura do rei D. Sebastião após a remoção da cabeça na intervenção levada a cabo em 2002-2003 (B). Pormenor das massas estuque em destacamento (A).....	38
Fig. 29 - Escultura do rei D. Manuel.....	39
Fig. 30 - Escultura do rei D Fernando.....	39
Fig. 31 - Acumulação de guano e sujidade proveniente dos pombos no taceo superior da escultura do rei D. Sebastião.	40
Fig. 32 - Sinalização do local de recolha de amostras para a caracterização da policromia.	42
Fig. 33 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MARD-2: 1- suporte; 2- camada de preparação branca original; 3- bolo-arménio; 4- folha de ouro; 5- primeira camada de preparação branca do “redouramento”; 6- segunda camada de preparação branca do “redouramento”; 7- terceira camada de preparação branca do “redouramento”; 8- purpurinas.....	44
Fig. 34 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MARD-2: 1- suporte; 2- aparente camada de sujidade; 3- camada de repinte.....	45
Fig. 35 - Escultura do Rei D. Duarte. Aspecto geral da degradação do taceo superior (A). Corpo da escultura localizado na Sala dos Reis (B).....	46
Fig. 36 - Vistas gerais do taceo superior do busto do rei D. Duarte.	47
Fig. 37 - Rede de estalados na camada polícroma.	48
Fig. 38 - Perda de definição das formas da coroa devido à presença da espessa camada de repinte branco.....	48
Fig. 39 - Taceo inferior do busto do rei.	48
Fig. 40 - Lacunas e desgaste ao nível da camada cromática e da preparação.....	49
Fig. 41 - Rede de estalados e lacunas nas camadas do douramento.	49
Fig. 42 - Levantamento do repinte mecanicamente.	55
Fig. 43 - Aspecto da escultura durante o levantamento do repinte por acção mecânica....	55
Fig. 44 - Remoção do repinte na coroa com solventes.	56
Fig. 45 - Aspecto da coroa após o levantamento do repinte por acção mecânica.....	56
Fig. 46 - Pormenor do alamar do manto após o levantamento do repinte.	57
Fig. 47 - Preenchimento ao nível da camada de preparação.	58
Fig. 48 - Reintegração cromática a <i>trattegio</i> modelado (A) e respectivo pormenor (B). ...	59
Fig. 49 - Busto do Rei D. Duarte após a intervenção.....	60
Fig. 50 - Aspecto do interior do Capela-Mor no início do século XX. (Fonte: Domingos Alvão).....	63
Fig. 51 - Colocação das esculturas em barro cozido na Sala do Capítulo em 1930. (Fonte: DGEMN).....	65
Fig. 52 - Aspecto geral do retábulo da capela-mor no início do século XX. (Fonte: Domingos Alvão)	66
Fig. 53 - Esquema com a disposição das esculturas do Altar-mor na Sala do Capítulo.	67
Fig. 54 - Esculturas de S. Bernardo (A) e de S. Bento (B).	70

Fig. 55 - Escultura de S. Estevão (A) e de S. Roberto (B).	71
Fig. 56 - Escultura de S. Tomás (A) e de S. Malaquias (B).	72
Fig. 57 - Esculturas dos Papas Eugénio III(A) e Gregório Magno (B).	73
Fig. 58 - Escultura da Virgem (A) e Anjo Gabriel (B) da <i>Anunciação</i>	75
Fig. 59 - Anjos músicos 1(A) e 5 (B)	76
Fig. 60 - Sinalização do local de recolha de amostras para a caracterização da policromia.	78
Fig. 61 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MASC-1: 1- suporte; 2- camada de preparação branca; 3- bolo-arménio; 4- folha de ouro; 5- primeira camada do repinte; 6- segunda camada do repinte; 7- camada final branca do repinte.	80
Fig. 62 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MASC-2: 1- primeira camada do repinte; 2- segunda camada do repinte; 3- camada final branca do repinte.	81
Fig. 63 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MASC-4: 1- folha de ouro; 2- camada cromática azul; 3- primeira camada do repinte; 4- segunda camada do repinte; 5- camada final do repinte.	81
Fig. 64 - Tacelo inferior do Anjo 2 (A) e respectivo pormenor do destacamento de lascas da terracota (B).	83
Fig. 65 - Tacelo inferior do Anjo 1. destacamentos de lascas da terracota.	84
Fig. 66 - Anjo 5. Lacunas ao nível do suporte.	84
Fig. 67 - Anjo 2, com extensas áreas de lacunas volumétricas e estruturais (A) e respectivo pormenor das lacunas e fracturas no tacelo superior.	84
Fig. 68 - Aspecto frontal do Anjo 3. Lacuna volumétrica do braço direito, e perda do tacelo superior, correspondente à cabeça (A). Lacunas estruturais nas costas dos taceles (B).	85
Fig. 69 - Lacunas volumétricas no instrumento musical e braços. Pormenor da solução adoptada para segurar o fragmento da magá esquerda do Anjo 7.	85
Fig. 70 - Solução adoptada para suster os taceles do Anjo 6.	86
Fig. 71 - Fragmentos do Anjo 4 acondicionados em reserva.	86
Fig. 72 - Humidade visível no tacelo inferior Virgem.	87
Fig. 73 - Lacunas volumétricas. S. Tomás (A); S. Bento (B); S. Bernardo (C); Papa Eugénio III (D).	88
Fig. 74 - Perda de expressividade do rosto da escultura do Papa Eugénio III.	89
Fig. 75 - Localização dos agrafos metálicos na manga da escultura de S: Bernardo.	89
Fig. 76 - Escultura de Tomás. Marcas de escorrência	90
Fig. 77 - Anjo 5. Rede de estalados no repinte.	90
Fig. 78 - Escultura do Papa Gregório. Rede de estalados com destacamentos junto às argamassa de cimento.	91
Fig. 79 - Anjo 3. Vestígios do douramento subjacente à camada de repinte.	91
Fig. 80 - Escultura da Virgem. Pulverolência da camada policroma azul subjacente ao repinte.	91
Fig. 81 - Escultura de S. Tomás. Localização dos vestígios de policromia original (A) e respectivo pormenor (B).	92
Fig. 82 - Moedas encontradas no interior das mangas.	92

Fig. 83 - Acumulação de pó na superfície.....	92
Fig. 84 - Limpeza da tiara papal da escultura de Gregório Magno.....	96
Fig. 85 - Consolidação do suporte.	97
Fig. 86 - Remoção da pasta negra presente nas fracturas.	98
Fig. 87 - Tacelo e respectivos fragmentos antes de serem colados.....	98
Fig. 88 - Colagem de um tacelo.	99
Fig. 89 - Colagem do fragmento na escultura do Papa Eugénio III – Lacuna (A); Aplicação de resina epóxida no fragmento (B); Fixação com aperto com cunhas de madeira (C)....	100
Fig. 90 - Anjo 8 montado após a colagem dos taceles.....	101
Fig. 91 - Tacelo da base.	101
Fig. 92 - Tacelo após a colagem dos fragmentos.....	101
Fig. 93 - Organização dos taceles colados, tirando o máximo partido do espaço da paleta (A) e posterior cobertura com película de polietileno (B).	102
Fig. 94 – Cabeça da escultura do Rei D. Sebastião ainda no corpo da escultura antes de ser removida (A) e actualmente em reserva (B). (Fonte: Mosteiro de Alcobaça)	120
Fig. 95 - Estampa do rei D. Sebastião por Petros Perret (A) e a escultura da série régia antes da remoção da cabeça em 200 (B). (Fonte: Mosteiro de Alcobaça)	120
Fig. 96 - Busto da escultura do Rei D. Duarte.	121
Fig. 97 - Corpo da escultura do Rei D. Duarte.....	121
Fig. 98 - Mapeamento do estado de conservação do busto do Rei D. Duarte.	122
Fig. 99 - Escultura de S. Tomás.	123
Fig. 100 - Mapeamento do estado de conservação da escultura de S. Tomás.	134
Fig. 101 - Escultura de S. Eugénio.....	135
Fig. 102 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Papa Eugénio III.	136
Fig. 103 - Escultura de S. Malaquias	137
Fig. 104 - Escultura de S. Gregório Magno.	138
Fig. 105 - Escultura de S. Bernardo	139
Fig. 106 - Escultura de S. Bento.	140
Fig. 107 - Escultura de S. Estevão.	141
Fig. 108 - Escultura da Virgem da <i>Anunciação</i>	142
Fig. 109 - Mapeamento do estado de conservação da escultura da Virgem.	143
Fig. 110 - Escultura do Anjo Gabriel da <i>Anunciação</i>	144
Fig. 111 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo Gabriel.	145
Fig. 112 - Escultura do Anjo 3.....	146
Fig. 113 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo 3,	147
Fig. 114 - Escultura do Anjo 7.	148
Fig. 115 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo 7.	149
Fig. 116 - Escultura do Anjo 1.....	150
Fig. 117 - Escultura do Anjo 2.....	151
Fig. 118 - Escultura do Anjo 5.....	152
Fig. 119 - Escultura do Anjo 6.....	153

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Teste de Solventes efectuado na escultura do Rei D. Duarte.	156
Tabela 2 – Dados relativos à Porosidade aberta; Absorção de Água e massa volúmica aparente das amostras de terracota recolhidas no busto do Rei D. Duarte e no Anjo 4. ..	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abreviaturas:

p. – Página

pp. – Páginas

Siglas:

DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC – Direcção Geral do Património Cultural

DRX – Difraccção de Raios-X

FRX – Espectrometria de Fluorescência de Raios-X

IGESPAR – Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico

IPPC – Instituto Português do Património Cultural

MO – Microscopia Óptica

Introdução

O presente relatório foi realizado no contexto do estágio curricular do segundo ano do Mestrado em Conservação e Restauro, leccionado pelo Instituto Politécnico de Tomar. O local do estágio foi o Mosteiro de Alcobaça, tendo como foco de trabalho os núcleos barrocos de escultura em terracota que, face à passagem do tempo, factores ambientais, alteração dos materiais de suporte, incúria e outras mudanças, têm vindo a degradar-se de dia para dia.

O estágio foi integrado num projecto mais amplo - Projecto TACELO - que tem como objectivo estudar os factores e processos envolvidos na alteração das terracotas e policromias das esculturas, e a investigação e desenvolvimento de consolidantes que satisfaçam os critérios necessários para uma boa intervenção de conservação.

No contexto do projecto, propôs-se fazer o estudo histórico e artístico de dois núcleos escultóricos em terracota, o estudo dos materiais e técnicas de produção, o levantamento dos fenómenos de alteração e degradação, a definição de metodologias de intervenção e a intervenção propriamente dita. Os dois núcleos estudados foram o da série dos reis de Portugal, presente na Sala dos Reis, e o conjunto das esculturas do primitivo retábulo da Capela-Mor da igreja, actualmente presentes na Sala do Capítulo.

A pesquisa realizada nas fontes primárias e secundárias e o contacto directo com as obras permitiu uma revisão da informação actualmente disponível sobre estes núcleos escultóricos.

O conjunto escultórico da Sala dos Reis constitui uma importante afirmação nacionalista e restauracionista dos séculos XVII e XVIII. As imagens encontram-se em nichos de difícil acesso e estão revestidas por um repinte branco que encobre todo o valor da policromia original ainda existente. Foi objecto de estudo aprofundado e intervenção apenas a escultura do Rei D. Duarte por se encontrar a parte superior do busto deslocada do conjunto e acondicionada em reserva. Na intervenção pretendeu-se devolver a estabilidade física à camada policroma e a leitura da obra.

No que diz respeito ao núcleo presente na Sala do Capítulo, o objectivo foi efectuar o estudo da origem do retábulo da Capela-mor e a caracterização do conjunto de esculturas originárias dessa composição, constituído por um grupo de santos ligados à ordem de

Cister, Anjos músicos e as duas figuras do tema da *Anunciação* - a Virgem e o Anjo Gabriel. O levantamento do estado de conservação das esculturas foi registado graficamente e textualmente, permitindo uma futura proposta integrada de preservação do conjunto. Os principais danos registados foram ao nível da estabilidade física do suporte e das camadas superficiais, tendo sido realizadas algumas intervenções pontuais de carácter urgente.

A metodologia de intervenção aplicada a cada caso foi reflectida tendo em conta o estado de conservação de cada um dos conjuntos. Em ambos os casos as propostas de intervenção foram elaboradas de acordo com o código de ética da profissão, que visa o respeito pela obra de arte e pelo artista, assim como pelas marcas do tempo. Quando houve necessidade da intervenção ir além do princípio da intervenção mínima, a decisão foi devidamente ponderada e justificada, apresentando-se sempre como uma mais-valia para as obras e para o conjunto.

As diversas fases desenvolvidas durante o estágio vão sendo apresentadas ao longo do relatório, desde o estudo dos conjuntos escultóricos, até à intervenção de conservação e restauro realizada e ainda, as medidas a tomar futuramente com vista à preservação dos dois conjuntos escultóricos. O trabalho está organizado em quatro capítulos, sendo que cada um é depois dividido em subcapítulos.

O capítulo 1 é dedicado ao enquadramento histórico e artístico dos núcleos escultóricos barrocos, partindo inicialmente da fundação do mosteiro, até aos factores que impulsionaram a produção escultórica em terracota no século XVII na ordem de Cister em Alcobaça. As oficinas barristas e as técnicas de produção das esculturas.

Os capítulos 2 e 3 fazem a exposição do estudo e intervenção realizados nos dois núcleos escultóricos da Sala dos Reis (com destaque na escultura do rei D. Duarte), e da Sala do Capítulo. Para cada um dos casos são apresentados os exames realizados, o estado de conservação, a proposta de intervenção e a respectiva descrição de todos os procedimentos efectuados durante a intervenção de conservação e restauro realizada.

Por último, o capítulo 4 pretende apresentar alguns cuidados essenciais a ter quanto aos agentes externos que mais influenciam o estado de conservação actual dos núcleos escultóricos estudados, de forma a minimizar a sua degradação futura.

1 Contexto histórico e artístico

1.1 Enquadramento histórico

1.1.1 A fundação e percurso histórico do Mosteiro de Alcobaça

O Mosteiro de Alcobaça foi fundado pelo Rei D. Afonso Henriques decorria o ano 1153. A decisão da sua construção conta com uma lenda, em que o monarca fez a promessa de doar e coutar a São Bernardo, Abade de Claraval, uma extensão de terras para a fundação de um mosteiro da ordem de Cister, caso tivesse sucesso na conquista de Santarém em 1147. Em cumprimento dessa promessa, o monarca português concede a S. Bernardo a *Carta de Couto*, atribuindo à ordem de Cister o vasto território recém-conquistado aos mouros, com cerca de 44000 hectares, sendo esta a data oficial da fundação do Mosteiro (8 de Abril de 1153)¹. Embora a veracidade da lenda nunca tenha sido completamente confirmada, é um facto que a tomada de Santarém realmente contribuiu para a fundação da Abadia. Artur Nobre de Gusmão aponta que a verdadeira razão da doação de território aos monges foi a intenção do monarca de promover o povoamento e desenvolvimento da agricultura nas novas terras chamadas à posse dos cristãos².



Fig. 1 - Mosteiro de Alcobaça, no início do séc. XX.

Da primitiva edificação construída logo após a chegada dos primeiros monges, nada chegou até aos nossos dias, ficando apenas a marca do desenvolvimento do território, como o arroteamento de terras que transformou a paisagem bravia em *granjas* produtivas,

¹ RODRIGUES, Jorge – *Mosteiro de Alcobaça: Roteiro*, Lisboa, p. 11.

² GUSMÃO, Artur Nobre de – *A Real Abadia de Alcobaça*, Lisboa, pp. 47-48.

base dos futuros aglomerados populacionais³. A edificação da abadia actual ter-se-á iniciado neste contexto de desenvolvimento em 1178, porém as condições económicas, culturais e artísticas vividas em Portugal na época, sugerem que tenha sido erguida através de mão-de-obra internacional, tratando-se do primeiro edifício com características góticas, construído no país. Inspirada na última fase do Mosteiro de Claraval, a abadia de Alcobaça teve certamente na sua construção, Mestres vindos do local da sua influência⁴.

O plano arquitectónico cisterciense consistiu na normalização da distribuição das diversas edificações do mosteiro de forma a ser semelhante em toda a cristandade. A igreja com a capela-mor orientada para oriente, e o claustro, de onde se distribuíram as diversas dependências conventuais, foram as principais edificações do conjunto⁵.

Grande parte da bibliografia disponível indica que as obras do mosteiro terão ficado concluídas em 1252, ano em que a igreja é consagrada⁶. Porém, esta data é posta em causa por Artur Nobre de Gusmão que aponta este o ano para a conclusão apenas da igreja, uma vez que se sabe que o claustro é muito posterior, e como ele, algumas das suas dependências. Por outro lado, apresenta também a possibilidade da consagração da igreja poder ter sido realizada logo após a conclusão da cabeceira do templo, constituída pela zona da capela-mor, deambulatório e transepto, como era comum na idade média, e nomeadamente, entre os cistercienses, permitindo imediatamente a celebração da eucaristia⁷.

Seguindo o cânone dos mosteiros cistercienses, a nova igreja ergueu-se assim com planta de cruz latina, composta por três naves com igual altura no corpo principal e igualmente despojada de todos os ornamentos supérfluos, e exuberantes esculturas, respeitando o desejo de austeridade e contenção de S. Bernardo⁸.

A cronologia da construção das restantes dependências estende-se então por vários séculos. A edificação do primeiro claustro do conjunto monástico - o Claustro do Silêncio, ou D. Dinis - terminado em 1311⁹, deverá ter coincidido com a construção da grande maioria das outras dependências medievais, como a Sala do Capítulo, o Parlatório, o

³ MARQUES, Maria Alegria – *Estudos sobre a ordem de Cister em Portugal*, Lisboa, p. 181.

⁴ RODRIGUES, Jorge – *Mosteiro de Alcobaça. Roteiro*, Lisboa, pp. 11-12.

⁵ *ibidem*, p.21.

⁶ *ibidem*, p.22.

⁷ GUSMÃO, Artur Nobre de – *A Real Abadia de Alcobaça*, Lisboa, p. 49.

⁸ RODRIGUES, Jorge – *Mosteiro de Alcobaça. Roteiro*, Lisboa, pp. 11-12.

⁹ *ibidem*, p. 55.

Dormitório, a Sala dos Monges e o Refeitório, todos erguidos entre os finais do século XIII e inícios do XIV¹⁰.

No reinado de D. Manuel, durante o século XVI, graças ao grande poderio económico que a Ordem de Cister possuía, foram executadas um conjunto de obras impulsionadas pelo rei, das quais salientam-se: entre 1505 e 1519 a galeria superior do Claustro do Silêncio, obra de João de Castilho, com a colaboração de Nicolau Pires¹¹; a Sacristia Manuelina também obra de Castilho¹² e a Sala dos Reis na segunda metade do século XVI, traçada por Miguel de Arruda e construída por Pero Gomes¹³. No século XVII foram construídas as duas alas que ladeiam a fachada da igreja. Exteriormente simétricas entre si, na ala norte, ergue-se uma escadaria que dá acesso à Hospedaria, Sala das Conclusões, ao Claustro de Afonso VI de maiores dimensões e Claustro da Prisão¹⁴. A nascente ergueu-se o Claustro do Cardeal e o Claustro do Rachadouro que dá acesso à Biblioteca, arquivo e às oficinas¹⁵.

No século XVIII novas empreitadas foram levadas a cabo. A actual fachada do templo foi alterada e terminada em 1725, seguindo os modelos das fachadas barrocas com duas torres e espaldar central, mantendo-se praticamente apenas o seu plano inferior, com o portal ogival, emoldurado por sete pares de colunetos com capitéis vegetalistas¹⁶ (Fig. 1). Ainda no primeiro quartel do século XVIII, foi erguida a Capela de Nossa Senhora do Desterro¹⁷ e a Cozinha nova, que veio substituir a primitiva, demolida provavelmente no terceiro quartel do século XVII¹⁸. Em 1782 foi concluído o Panteão, obra de Guilherme Elsdén, para recolher todos os túmulos que se encontravam no transepto¹⁹. Por último, em consequência dos danos causados pelo terramoto de 1755, procedeu-se à reconstrução da Sacristia Manuelina, sendo terminada a actual por volta de 1770²⁰.

¹⁰ *ibidem*, pp. 86-87.

¹¹ *ibidem*, p. 63.

¹² *ibidem*, pp. 45-48.

¹³ *ibidem*, pp. 95.

¹⁴ *ibidem*, pp. 107.

¹⁵ *ibidem*, pp. 109-115.

¹⁶ *ibidem*, pp. 25.

¹⁷ *ibidem*, p. 127.

¹⁸ *ibidem*, p. 73.

¹⁹ *ibidem*, pp. 91-93.

²⁰ *ibidem*, pp. 48.

A história do mosteiro testemunhou depois alguns acontecimentos e intervenções que foram determinantes na forma como chegou até aos nossos dias. Invadido duas vezes pelas tropas francesas, primeiro em 1808 e depois em 1811, esteve exposto ao roubo, vandalismo e destruição por parte das tropas napoleónicas²¹. Em 1834 as ordens religiosas foram extintas em Portugal e os bens do mosteiro foram incorporados na Fazenda Pública, por ordem de D. Pedro IV. A partir desta data os edifícios do mosteiro são ocupados, reconvertidos e adaptados a várias funções públicas e privadas como a Câmara Municipal, Repartição das Finanças, Prisão, Teatro, Asilo de Mendicidade, entre outros. A igreja foi encerrada e só viria a ser reaberta em 1888²².

Em 1910 o Mosteiro foi classificado como Monumento Nacional e posteriormente entre 1928 e 1948 foram realizadas obras de recuperação do monumento sob a responsabilidade da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. O critério adoptado no restauro seguiu a filosofia do arquitecto francês Viollet le Duc (1814-1879) que defendia a restituição da pureza gótica do traçado inicial dos monumentos, sacrificando todos os posições estilísticos posteriores, resultando assim em graves danos no património artístico do Mosteiro de Alcobaça²³.

Posteriormente, várias foram as entidades estatais que tutelaram o mosteiro: o IPPC (Instituto Português do Património Cultural), que teve o seu mérito no apoio da classificação do Mosteiro como Património Mundial da UNESCO em 1989; de seguida o IPPAR (Instituto Português do Património Arquitectónico), IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico) e actualmente a DGPC (Direcção Geral do Património Cultural). Todas tiveram acções de reunificação e intervenção do conjunto edificado e do património móvel integrado. Porém, por vezes distintas e sem continuidade de umas para as outras, levando ao complexo estado de conservação em que se encontram hoje algumas dependências do mosteiro e conjuntos escultóricos, nomeadamente os núcleos de terracota, que vão ser objecto de estudo.

²¹ REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Císter en Portugal e en Galicia*, p.915.

²² *idem*.

²³ *idem*.

1.1.2 A origem da produção escultórica barroca em terracota no Mosteiro de Alcobaça

No contexto artístico, a herança medieval ditada pelos estatutos da Ordem de Cister anteriores a 1134, não permitia a presença de esculturas em quaisquer dependências dos mosteiros. Era consentida apenas a presença de cruzeiros de madeira, de modo a não distraírem a oração dos monges com pormenores mundanos²⁴. O pensamento reformador de Bernardo de Claraval impôs esta reforma na componente artística da Ordem, num momento em que a *Imagem* era dominante na transmissão da mensagem cristã, sendo intensamente utilizada pelos eruditos para educação dos iletrados²⁵. Banindo todas as manifestações de grandiosidade, declarou que a regra seria de ostensiva austeridade decorativa, perdurando a sua vontade no interior dos mosteiros durante os séculos XII e XIII²⁶.

As manifestações escultóricas direccionam-se assim neste período essencialmente para os capitéis e as mísulas, com um vocabulário vegetalista, mais perto da natureza, também recomendada por S. Bernardo. Contudo, a regra foi sendo sucessivamente actualizada com a monumentalização da Abadia através do patrocínio régio e com a escolha do espaço para panteão real, reflectindo-se na decoração da tumulária, que atingiu o seu expoente máximo com os túmulos de D. Pedro e D. Inês no terceiro quartel do século XIV²⁷.

Em consequência da crise económica enfrentada pelos Cistercienses no final do século XV, foram implementados os abades comendatários em Alcobaça, conferindo alguma instabilidade no interior do mosteiro face às reformas por estes instituídas, que tiravam benefícios aos monges, como a gestão dos dinheiros e rendas da abadia²⁸.

O século XVI trouxe depois outra dinâmica artística resultante de novos gostos da maior influência da Coroa, membros da família real e de importantes reformas institucionais à responsabilidade de D. Henrique, então comendatário do Mosteiro. Por

²⁴ NASCIMENTO, Aires Augusto – *Cister, Os Documentos primitivos*, p.84.

²⁵ RODRIGUES, Jorge – *Mosteiro de Alcobaça. Roteiro*, Lisboa, p. 12.

²⁶ MOURA, Carlos – A Escultura nos coutos de Alcobaça do final da Idade Média ao século XVIII. In *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça* p. 68.

²⁷ *idem*.

²⁸ GOMES, Saul António – A Congregação Cisterciense de Santa Maria de Alcobaça nos séculos XVI e XVII: Elementos para o seu conhecimento. In *Lusitania Sacra*, pp. 378-785.

Alcobaça passaram nessa altura importantes figuras da arte quinhentista, incorporando no mosteiro a vertente nórdica do gótico europeu, marcado pelo seu realismo dramático²⁹.

No século XVII a decisão de D. João IV ratificar todos os privilégios concedidos por D. Afonso Henriques aos monges, originou o reencontro dos cistercienses com toda a grandeza perdida nos séculos anteriores³⁰. A satisfação dos monges manifestou-se sobretudo com o fim dos abades comendatários, passando a ser novamente permitida a eleição de um abade pela comunidade a cada três anos. Consequentemente, durante os seguintes abaciados assistiu-se a uma verdadeira restauração cultural, com a manifesta intenção de divulgar a historiografia alcobacense e a história do país³¹, sendo através da escultura que o Mosteiro de Alcobaça se afirma no período, contrariando os princípios impostos por S. Bernardo.

É então neste contexto de renovação, influenciado também pelo forte impulso dos ideais defendidos no Concílio de Trento³², que se desenvolve no triénio de Frei Constantino de Sampaio (1669-1672) a primeira fase da escultura em terracota no Mosteiro de Alcobaça, com a realização do núcleo escultórico do Santuário. Trata-se de um vasto programa decorativo em talha dourada barroca, adaptada a uma estrutura octogonal, iluminada por um lanternim. Sobre a estrutura de talha abrem-se numerosos nichos sobrepostos onde se colocam bustos e imagens de vulto de santos, albergando no seu interior as relíquias devocionais³³ (Fig. 2). São imagens de grande



Fig. 2 - Santuário, Mosteiro de Alcobaça.

²⁹ MOURA, Carlos – A Escultura nos coutos de Alcobaça do final da Idade Média ao século XVII. In *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*. pp. 70-72.

³⁰ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 304.

³¹ PEREIRA, Paulo – *História da Arte Portuguesa*, p. 28.

³² A função da imagem foi definida no Consílio de Trento como sendo de natureza essencialmente pedagógica, devendo instruir os crentes na intercessão dos Santos, sua invocação, veneração das Relíquias, e legítimo uso das imagens. Não havendo porém abertura para conceitos de ordem estética, devendo por isso evitar-se nas imagens a beleza dissoluta (*ibidem*, p. 27).

³³ *ibidem*, p. 28.

serenidade, predominantemente em terracota policromada (algumas são em madeira), cujo rosto é a chave para a sua compreensão. A singularidade deste Santuário, a abundância das esculturas e a forte emotividade transmitida, justifica os vários estudos que têm vindo a ser efectuados³⁴. A feição arcaizante transmitida na simplicidade plástica faz com que possam ser encarados como uma regressão estilística, e goticizante³⁵. Reinaldo dos Santos diz que o santuário, pela teatralidade da composição e o valor artístico das policromias, abriga alguns dos exemplares mais representativos da dignidade e do estilo da estatuária portuguesa seiscentista³⁶.

A eleição do barro como matéria-prima na produção destas esculturas foi favorecida pelo conhecimento da existência de jazidas de argila na região dos coutos de Alcobaça³⁷. Este material, já há muito usado pelos primeiros monges na produção de ladrilhos cerâmicos para os pavimentos, tijolos e telhas necessários na construção do mosteiro³⁸, permitiu no século XVI o desenvolvimento de um importante núcleo produtor de olaria, que já produzia para o exterior dos coutos³⁹. Este domínio das técnicas de produção de cerâmica utilitária levou à vontade de empregar o mesmo material na produção de escultura, talvez influenciados pela escultura coimbrã de Hodart⁴⁰. Outro factor provável, apontado por Carlos Moura, foi o baixo custo em relação a outros materiais considerados mais nobres, embora o processo técnico de produção escultórica seja inteiramente diferente⁴¹. Paulo Pereira por sua vez vai mais longe, apresentando uma explicação mais romântica para esta escolha. Diz que embora o barro seja considerado um material pobre segundo a tradição clássica, na simbologia cristã desempenha um papel muito importante como primeiro material da narrativa bíblica sobre a própria feitura do

³⁴ COROADO, João [et al.] – Estudo para a Conservação das Esculturas Monumentais em Terracota do Mosteiro de Alcobaça: Projecto Taceo. In CARREIRAS, José Albuquerque – *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*, p. 107.

³⁵ MOURA, Carlos – *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, p. 103.

³⁶ SANTOS Reynaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, p. 342.

³⁷ MOURA, Carlos – A Escultura nos coutos de Alcobaça do final da Idade Média ao século XVIII. In *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*, p. 74.

³⁸ BERNARDA, João da – A arte da cerâmica no mosteiro e nos coutos alcobacenses. In *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*, pp. 117-121.

³⁹ *ibidem*, p. 138.

⁴⁰ *ibidem*, p. 140.

⁴¹ MOURA, Carlos – *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, pp. 100-102.

homem, e por isso é natural que numa época essencialmente simbólica, marcada pela literatura religiosa, tenha sido o material eleito⁴².

Sobre o núcleo realizado depois do relicário, não existe uma absoluta certeza cronológica. Toda a bibliografia indica que tenha sido a Capela do Redentor, que se localizava no lado direito do transepto, com a cena em que Cristo faz a entrega das chaves do Paraíso a Pedro, presenciada pelo grupo do apostolado (Fig. 3). Todo o conjunto escultórico estava envolvido por um retábulo de talha dourada de estilo nacional, profusamente decorado com colunas salomónicas. As figuras, quase de tamanho real, apresentam diferentes atitudes, bem como uma perfeita individualização dos rostos, respeitando em alguns casos um forte



Fig. 3 - Capela do Redentor, Mosteiro de Alcobaça. (Fonte: Domingos Alvão)

naturalismo que nos indica uma clara maturidade da oficina, porém sem o sentido de agitação e dinamismo do barroco pleno. Existe aqui um salto qualitativo em relação ao Santuário, com uma especialização na técnica do barro, tanto a nível artístico, como nas técnicas de produção⁴³. Hoje estas obras encontram-se guardadas nas reservas do mosteiro, longe do olhar dos visitantes e depois de terem estado dispersas pelo Santuário e Sacristia após o desmantelamento da capela na década de 30 do século XX, nas intervenções levadas a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, como consequência do critério de intervenção vigente na época.

Após a execução do conjunto da Capela do Redentor, deu-se uma nova fase de produção de escultura em terracota do mosteiro. Durante o primeiro abaciado do Frei D.. Sebastião Sottomayor (1675-1678), foi encomendada a remodelação do retábulo da

⁴² PEREIRA, Paulo – *História da Arte Portuguesa*, p. 28.

⁴³ MOURA, Carlos – *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, p. 104.

Capela-Mor. Esta consistiu sobretudo na decoração do retábulo com um conjunto de oito representações de figuras de incontornável importância na ordem de Cister, uma *Anunciação*, e no último registo superior, a inclusão de um grupo de oito anjos músicos coroando a Virgem da Assunção ao centro.

Todas as esculturas deste conjunto atingem agora a escala monumental, embora com uma modelação diferente das esculturas dos grupos anteriores, mais sóbria e estática, atribuindo especial ênfase às figuras tutelares da história cisterciense, permanentemente exibidas ao olhar dos monges⁴⁴. Após toda a composição retabular ter sido desmontada nos anos 30 pelos mesmos motivos da anterior, as esculturas foram deslocadas para a Sala do Capítulo, onde se encontram actualmente na sua maioria (Fig. 4).



Fig. 4 - Esculturas do retábulo da Capela-mor, Sala do Capítulo.

⁴⁴ MOURA, Carlos – A Escultura nos coutos de Alcobaça do final da Idade Média ao século XVIII. In *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*, p. 75.

Durante o mesmo triénio decorreu também a execução da primeira fase da série dos reis de Portugal, destinada à Sala dos Actos, actual Sala das Conclusões. Considerado por todos os autores um conjunto de nível inferior, desempenha um papel nacionalista, celebrando à semelhança das imagens dos santos da Capela-Mor, os ícones da história, mas desta vez da coroa portuguesa⁴⁵. Os laços existentes entre a monarquia e o mosteiro são aqui demonstrados, também pela presença da imagem de S. Bernardo (infelizmente desaparecida) entre a série dos Reis⁴⁶. O grupo dos monarcas terá ficado concluído mais tarde, já durante o século seguinte, depois de ter sido transferido para a actual Sala dos Reis (Fig. 5).



Fig. 5 - Sala dos Reis.

⁴⁵ MOURA, Carlos – *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, p. 105.

⁴⁶ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 328.

Entre 1684 e 1690 foi realizada a capela do Presépio, que infelizmente não chegou até aos nossos dias. Demolida pela DGEMN em 1930, apenas se encontram localizados um anjo anunciante, identificado como o Anjo Gabriel da *Anunciação*, e dois outros anjos músicos, pertencentes actualmente ao Museu Nacional de Arte Antiga⁴⁷.

Ainda sob a égide do mesmo Sottomayor, foram encomendadas as esculturas para o retábulo do *Transito de S. Bernardo*, localizado numa das capelas⁴⁸ no lado direito do transepto (Fig. 6). A temática da composição mostra a cena em que o Santo está deitado no seu leito, entre os monges de Claraval que choram visíveis lágrimas pelo seu transe. À sua cabeceira, um coro de anjos músicos glorificam o triunfo do santo.



Fig. 6 - Vista geral do Retábulo do Transito de S. Bernardo (A); Pormenor do anjo musico (B). Mosteiro de Alcobaça. (Fonte: André Remígio)

⁴⁷ REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In GARCIA, Miguel Ángel G. – *Actas IV Congresso Internacional Císter en Portugal e en Galicia: Los caminos de Santiago y la vida monástica cisterciense*, p. 919.

⁴⁸ O orago da capela fora outrora São Vicente, tendo sido alterado para S. Bernardo, durante o mesmo abaciado de D. Sebastião de Sottomayor (REMIGIO, André – O retábulo do Transito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação. In *Conservar Património*, p. 5).

No plano vertical a Virgem envolta por uma glória de anjos músicos, recebe a alma do seu especial devoto. Sobre ela, dois anjos seguram uma coroa, identificando-a como a rainha dos céus⁴⁹. A forma como o corpo do abade surge rodeado pelos outros monges, enquanto a Virgem irradiada pela glória de anjos, acolhe a sua alma, leva-nos imediatamente para o domínio da teatralidade barroca, imobilizando o movimento da cena no momento crucial da acção. É aqui alcançada a plenitude dos recursos dramáticos dos seus autores⁵⁰. Carlos Moura aponta que a composição possui os três aspectos de uma poética nitidamente barroca: o sentido do espectáculo, fixação do instante determinante e a imobilização do movimento⁵¹.

As esculturas terão sido executadas em duas campanhas distintas, as do plano horizontal e a Virgem, foram produzidas durante primeiro abaciado de Sottomayor e a glória de anjos no seu segundo abaciado do mesmo abade (1687-1690).

O ciclo da escultura em terracota do Mosteiro encerra-se assim com o carácter excepcional desta última obra. Ao que tudo indica, os barristas parecem não ter conseguido deixar discípulos capazes de assegurar a continuidade, aprofundamento e diversificação da produção escultórica com este material, e conseqüentemente, a actividade acaba por esmorecer, sendo até poucos os exemplos posteriores ao Transito de São Bernardo existentes fora do Mosteiro⁵².

⁴⁹ *ibidem*, pp. 7-8.

⁵⁰ MOURA, Carlos – A Escultura nos coutos de Alcobaça do final da Idade Média ao século XVIII. In FERREIRA, Maria Augusta Trindade – *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*, p. 75.

⁵¹ MOURA, Carlos – *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, p. 106.

⁵²

1.2 As oficinas barristas de Alcobaça

Grande parte da bibliografia disponível indica que as esculturas em barro cozido do Mosteiro de Alcobaça teriam sido executadas por apenas uma oficina constituída por monges do próprio mosteiro. Contudo, André Remígio defende e demonstra o contrário, agrupando as esculturas em dois núcleos e afirmando com base bibliográfica que estas oficinas seriam constituídas por conversos e assalariados, uma vez que os próprios conversos recorriam frequentemente à colaboração de assalariados⁵³.

Seguindo este raciocínio, tudo indica que no último terço do século XVII existiram pelo menos duas oficinas barristas a laborar em simultâneo no mosteiro de Santa Maria de Alcobaça⁵⁴. Numa primeira análise esta afirmação pode ser sustentada tendo em conta o volume de encomendas de conjuntos escultóricos de grande envergadura, efectuados durante o primeiro abaciado de Frei Sebastião de Sottomayor (1675-1678). Neste período de tempo foram encomendados: a primeira fase do *Transito de São Bernardo*, as esculturas do retábulo da Capela-Mor, a glória de anjos do retábulo do *Transito de São Bernardo* (1687-1690), o Presépio (1684-1690)⁵⁵, e ainda a primeira fase dos Reis de Portugal. Após a sua enumeração rapidamente chegamos à conclusão de que dificilmente apenas uma oficina conseguiria dar resposta a tamanha quantidade de trabalho⁵⁶.

O mesmo autor, através da comparação formal, material (a nível macroscópico) e da técnica de execução⁵⁷ dos vários conjuntos escultóricos, agrupa-os de acordo com as suas possíveis oficinas⁵⁸. Assim, de acordo com o seu estudo, a primeira oficina terá executado a escultura da *Nossa Senhora do Rosário* presente no refeitório, os relicários do Santuário, o plano horizontal e a Virgem do retábulo do *Trânsito de São Bernardo*. O modelo anatómico seguido por esta oficina é caracterizado pelo corpo volumoso, pescoço

⁵³ REMIGÍO, André – O retábulo do trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de anta Maria de Alcobaça: história, execução e conservação. In *Conservar Património*, p.11.

⁵⁴ REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Cister en Portugal e en Galicia, Braga*, p. 918.

⁵⁵ *idem*.

⁵⁶ REMIGÍO, André – Relicários do Santuário. In *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, p. 35.

⁵⁷ Este ponto será abordado nas técnicas de execução das esculturas.

⁵⁸ *idem*.

grosso, rosto arredondado, olhos desorbitados, pálpebras semicerradas, olhar vago, nariz recto, lábios carnudos, cabelo e barba ondulantes, braços roliços e mãos papudas⁵⁹.

A segunda oficina terá feito obras com uma expressividade e modelação bastante diferentes. Mais apurada e requintada demonstra um maior domínio técnico. O modelo dos anjos é claramente o mesmo nos vários retábulos produzidos por esta oficina. São caracterizados pelo rosto efeminado, olhos rasgados, cabeleira farta composta por volumosas madeixas encaracoladas até aos ombros, pescoço alto e corpos esguios vestidos com uma túnica e tunicela até aos joelhos, ambas de pregueado vertical (Fig. 7). Esta oficina terá executado as esculturas do retábulo da Capela-Mor, do Presépio e da glória dos anjos do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* (c. 1687-1690)⁶⁰.



Fig. 7 - Comparação entre um anjo da glória do retábulo do Trânsito de S. Bernardo (A) e o anjo da *Anunciação* do retábulo da Capela-Mor (B). (Fonte: André Remígio)

⁵⁹ REMIGÍO, André – O retábulo do trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação. In *Conservar Património*, p.11.

⁶⁰ *ibidem*, p.12.

Sobre o conjunto escultórico do retábulo da *Sagração de S. Pedro*, Carlos Moura aponta que pode ser datável dos anos 70 do século XVII⁶¹. Contudo, este poderá ser atribuído a uma terceira oficina, caracterizada neste conjunto pela postura vertical das imagens (à exceção de S. Pedro, ajoelhado diante do Redentor), no tratamento plástico das cabeças com o desenvolvimento de variantes de um modelo único, onde a expressão do olhar e da boca entreaberta são repetidas e o comprimento das cabeleiras e da barba é que definem a idade das várias personagens. As mãos apresentam a marcação dos tendões prolongada até aos dedos⁶² (Fig. 8).



Fig. 8 - Escultura do retábulo da sagração de S. Pedro (A). Pormenor dos tendões nas mãos (B).

Em relação ao conjunto dos reis de Portugal, embora a primeira fase tenha sido produzida na mesma altura da produção do retábulo da Capela-Mor, apresenta uma expressividade e sentido plástico, significativamente diferentes, muito por culpa de obviamente se tratar de temáticas completamente distintas, ficando a dúvida sobre a qual oficina incluir.

⁶¹ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 348.

⁶² *ibidem*, 349.

1.3 Técnicas de Execução das esculturas

A argila é a matéria-prima necessária para a obtenção da pasta cerâmica utilizada na produção das esculturas. Quando misturada em quantidades adequadas de água, adquire propriedades mais ou menos plásticas e é o artista que define qual o nível de plasticidade que pretende que a pasta adquira, de acordo com o processo de conformação utilizado.

Após ser amassada, trabalhada e posteriormente cozida em fornos a uma temperatura entre os 900° e os 1000C°, adquire um aspecto relativamente heterogéneo, devido à presença de poros e impurezas que constituem um corpo cerâmico, poroso, opaco e sem revestimento, dando origem ao termo Terracota. Este deriva do italiano – *Terracotta* – e significa “terra cozida”⁶³. Apesar de este italianismo não ser aceite por todos os autores (que preferem uma tradução à letra para Barro Cozido), será por nós sempre o utilizado para nos referirmos ao material de suporte das esculturas.

No que diz respeito às técnicas de execução das esculturas em terracota, todas as oficinas parecem ter seguido o mesmo processo, em quase tudo muito coerente com a tratadística conhecida do Padre Inácio da Piedade Vasconcelos, publicada em 1773⁶⁴. Ainda assim, são claras algumas diferenças na conformação dos vários conjuntos, revelando-se estas determinantes na forma como influenciaram o estado de conservação em que as esculturas chegaram até aos nossos dias. Por outro lado, como referimos anteriormente, foram também estas diferenças que contribuíram para a distribuição das esculturas pelas várias oficinas.

As esculturas foram executadas pelo processo aditivo do barro com as mãos, iniciando-se pela base e continuando com a adição gradual de matéria-prima até à cabeça. É visível aqui uma diferença técnica entre as oficinas, no que diz respeito ao cuidado com que eram unidas as várias porções de barro justapostas. Nas esculturas da primeira oficina parece não ter havido muito cuidado em fazer esta união de forma regular, sendo visível estas uniões no interior das esculturas⁶⁵. Para obter a sua dimensão, no interior foram criados vãos, formados por travessas cruzadas de forma a sustentar as paredes exteriores,

⁶³ ALARCÃO, Catarina Gersão de – Conhecendo Hodart e a sua obra. In *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, p. 25.

⁶⁴ VASCONCELOS, Inácio da Piedade – *Artefactos Symmetriacos e Geometricos*, pp. 47-51.

⁶⁵ REMIGÍO, André – O retábulo do trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcoçaba: história, execução e conservação. In *Conservar Património*, p.14.

diminuir o peso final da escultura e facilitar o processo de cozedura, evitando a explosão da peça. A grossura das paredes e o número médio de travessas também varia entre oficinas. As esculturas da primeira oficina apresentam paredes e travessas mais grossas, muitas vezes com apenas duas ou três travessas paralelas no seu interior, cruzadas entre si, enquanto na segunda as travessas são mais finas e surgem em maior quantidade⁶⁶. Contudo, onde se verifica a maior diferença nestas características, é nas esculturas do retábulo da sagração de S. Pedro. A quantidade de vãos entre travessas é muito superior e a espessura das paredes é também mais fina, tendo resultado em esculturas mais leves e com melhores características cerâmicas, produto de uma melhor cozedura (Fig. 9).

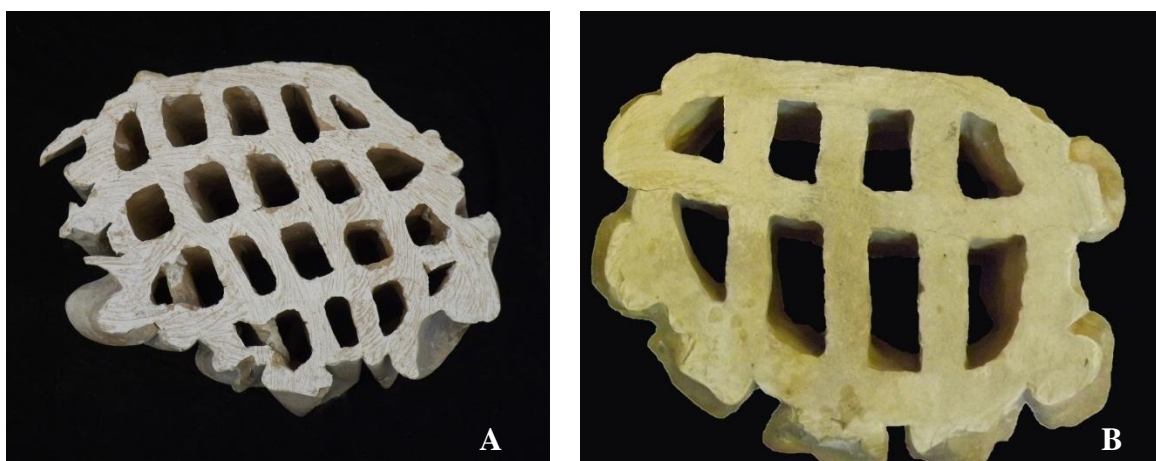


Fig. 9 - Comparação do interior de uma escultura de um apóstolo da sagração de S. Pedro (A), com um anjo do retábulo da Capela-Mor (B).

Segundo o tratado do Padre Inácio Vasconcelos, durante o processo aditivo do barro era necessário fazerem-se pausas para uma primeira secagem do excesso de água da pasta, consoante a altura que se ia obtendo na escultura. A primeira teria de ser feita até se chegar aos joelhos da escultura. Seria entre dois a quatro dias, caso contrário a base não aguentaria com o peso do próximo barro que se fosse adicionar por cima⁶⁷. A adição do barro permitia a obtenção de pormenores diferentes e mais realistas, como a espessura constante dos panejamentos, através da adição de uma placa de barro que se dobra e molda como um verdadeiro tecido ao gosto do escultor⁶⁸.

⁶⁶ *idem.*

⁶⁷ VASCONCELOS, Inácio da Piedade – *Artefactos Symmetriacos e Geometricos*, pp. 49.

⁶⁸ BERNARDA, João da – A arte da cerâmica no mosteiro e nos coutos alcobacenses. In *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*, p. 141.

Após esta primeira fase em que era feito apenas um esboço com as mãos da forma final da escultura, seguia-se então o desbaste final do barro com formões e goivas, para se abrirem as feições definitivas das imagens. Conforme o mesmo tratado, este processo era realizado ainda com o barro fresco, mas também depois de enxugado, sendo que o alisamento final seria sempre com um pincel molhado⁶⁹. No topo da cabeça também vazada, era aberto um orifício - o respiro -, para durante a cozedura permitir a libertação de gases, evitando a abertura de fendas ou mesmo fracturas (Fig. 10).

As esculturas de corpo inteiro já modeladas eram seccionadas transversalmente em blocos horizontais (normalmente entre sete a dez), os taceiros, presumivelmente com um garrote de arame destemperado em fogo (Fig. 11)⁷⁰. Esta operação tinha como objectivo facilitar o transporte da escultura e os processos de secagem e cozedura⁷¹. Também neste procedimento é notória uma diferença entre as oficinas. Enquanto na primeira as esculturas eram seccionadas em poucos taceiros, e com uma secção regular, a segunda preferia seccionar as esculturas em mais taceiros e de forma mais irregular, procurando acompanhar as formas anatómicas,



Fig. 10 - Respiro aberto no topo de uma escultura.



Fig. 11 - Escultura seccionada em taceiros.

⁶⁹ VASCONCELOS, Inácio da Piedade – *Artefactos Symmetriacos e Geometricos*, pp. 50-51.

⁷⁰ *ibidem*, p. 50.

⁷¹ REMIGÍO, André – *Relicários do Santuário*. In *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, Lisboa, 2009, p. 37.

demonstrando também aqui um maior domínio técnico⁷².

Após esta operação, por uma questão de organização, os taceiros podiam ser identificados com inscrições gravadas no barro ainda fresco, surgindo com mais frequência no primeiro taceiro inferior (Fig. 12).

Posteriormente, o processo de cozedura do taceiro pode ter sido realizado em fornos a lenha de cozer tijolo. João da Bernarda afirma que devido à grande dimensão e espessura dos taceiros, por vezes maior que tijolos, não poderia ter sido de outra forma⁷³. O tempo de cozedura era bastante longo, podendo mesmo atingir dois ou três dias⁷⁴.

Após a cozedura, a montagem dos taceiros era realizada no local definitivo onde iria ficar cada escultura. Montados uns sobre os outros, as juntas eram preenchidas com argamassa de cal e areia, bastando a sobreposição dos taceiros para mantê-los estáveis. Pontualmente poderiam ser adicionados outros elementos realizados num material diferente, normalmente madeira, mãos e asas de anjos⁷⁵ (Fig. 13).



Fig. 12 - Inscrição incisa num taceiro de uma escultura.



Fig. 13 - Encaixe da asa de madeira num dos anjos do retábulo do trânsito de São Bernardo (Fonte: André Remígio).

⁷² REMIGÍO, André – O retábulo do trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação. In *Conservar Património*, p.16.

⁷³ BERNARDA, João da – A arte da cerâmica no mosteiro e nos coutos alcobacenses. In FERREIRA, Maria Augusta Trindade – *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*, p. 141.

⁷⁴ REMIGÍO, André – O retábulo do trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação. In *Conservar Património*, p.17.

⁷⁵ *ibidem*, 18.

Por ultimo, já depois das esculturas estarem montadas, a superfície da terracota serviu de base a grandes decorações de policromia, não necessariamente realizadas pelo escultor. Neste processo decorativo todo o conhecimento utilizado na pintura e escultura sobre madeira foi usado. Em estudos anteriores verificou-se que a estratigrafia das camadas aplicadas revela, normalmente, a aplicação inicial de tapa poros sobre a superfície da terracota, seguida de uma camada de preparação branca, sobre o qual era dado o bolo arménio e aplicada a folha de ouro, numa técnica de douramento a água. Sobre a folha metálica poderia ser aplicada uma camada de cor, com decoração vegetalista, com esgrafitado e puncionado⁷⁶.

⁷⁶ MOURA, Carlos [et al.] – Os bustos-relicário, Alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobaça. In *Policromia*, p.66.

2 O núcleo escultórico do Reis de Portugal

2.1 As esculturas da serie régia e a sua origem

O conjunto escultórico em barro cozido dos Reis de Portugal foi primitivamente produzido para a antiga Casa dos Reis, actual Sala das Conclusões (Fig. 14). O período da sua execução remonta aos mesmos anos da produção do conjunto escultórico do retábulo da Capela-Mor, durante o primeiro abaciado do Frei Sebastião Sottomayor (1675-1678), combinando assim a esfera política com a religiosa, embora o conjunto dos reis manifeste uma função mais celebrativa e documental, e sem a grandeza enfática que caracteriza os santos do retábulo principal⁷⁷.

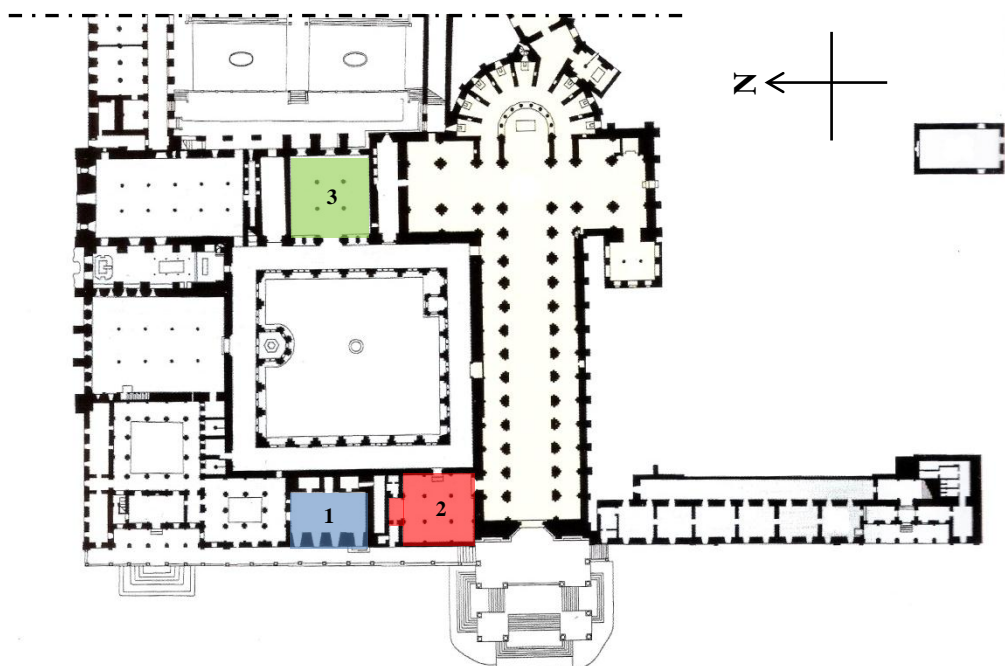


Fig. 14 - Localização da Casa dos Reis (1) da Sala do Capítulo (2) e da Sala do Capítulo (3) na planta do mosteiro.

Frei Manuel dos Santos, na sua descrição da Casa dos Reis, escreve que o espaço primitivo era rectangular com iluminação lateral por quatro janelas, havendo duas portas, uma delas comunicando para o Claustro da Hospedaria Nova (actual Claustro da Prisão).

⁷⁷ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p.327.

As esculturas estavam dispostas por ordem sequencial dos reinados, “*desde o S.^{or} D. Affonso Henriques ate el Rey D. Pedro 2*”, colocadas contra a parede sobre peanhas de pedra mármore que se encontravam a “*seis palmos ate ao pavimento*”. Os três monarcas espanhóis que ocuparam o trono desde 1580 até 1640 nunca tiveram estátuas⁷⁸. No meio dos reis existia ainda uma imagem de S. Bernardo, estufada a ouro, em pontifical e mitrada. As paredes eram revestidas de azulejos e a abóbada do tecto pintada com um brutesco dourado sobre cinza⁷⁹. Carlos Moura, através da descrição de Frei Manuel dos Santos, imagina o espaço bastante luminoso, não só pela configuração da sala mas também pela vivacidade transmitida pela policromia das estátuas, criando uma atmosfera de carácter sensivelmente mais profano⁸⁰.



Fig. 15 - Aspecto geral das esculturas na Sala dos Reis.

⁷⁸ COCHERIL, Dom Maur – *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*, p. 97.

⁷⁹ SANTOS, Frei Manuel. transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, p. 41.

⁸⁰ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, pp. 333-334.



Fig. 16 - Grupo da coroação de D. Afonso Henriques pelo papa Inocêncio II e São Bernardo.

Em 1765 o Abade Geral Frei Nuno de Leitão mudou o conjunto escultórico para a dependência do mosteiro, onde actualmente se encontram e que é agora designada por Sala dos Reis (Fig. 14). Esta transferência das esculturas para uma altura muito superior à que tinha sido idealizada primitivamente, prejudicou claramente a percepção da perspectiva para que tinham sido produzidas (Fig. 15). Terá sido nesta mudança que também foi executado para a parede norte da sala o conjunto da coroação de D. Afonso Henriques pelo Papa Inocêncio II e por S. Bernardo (Fig. 16). A representação desta composição surge

após a publicação de uma lenda, hoje posta em causa por vários autores, entre eles, Artur Nobre de Gusmão que atribui a sua autoria a Frei Bernardo de Brito⁸¹.

S. Bernardo foi mentor de Inocêncio II e dos Templários e era provavelmente a figura mais saliente da Europa no século XII, tendo por este motivo uma intensa influência política e religiosa na cristandade da idade média⁸². Ciente desta influência, Brito para embelezar uma lenda, terá falsificado e editado sucessivas cartas trocadas entre Afonso Henriques e S. Bernardo, em que o príncipe tentava conseguir o apoio do abade para alcançar do Papa a confirmação do título de Rei⁸³. Leonor Correia Matos conta que uma das cartas ao abade de Claraval relata a vitória de Afonso I aos mouros por vontade divina, como fora aclamado rei pelos seus vassalos e como o monarca de Leão se queixou ao Papa, dizendo que não era lícito alguém usar o título real sendo vassalo de outro rei. Pediu-lhe então que negociasse com o papa Inocêncio II, para que lhe fosse confirmado o título real, ficando assim feudatário da igreja⁸⁴.

Toda esta lenda, fruto da imaginação e relatada na obra do cronista Frei Bernardo Brito, motivou certamente a representação da coroação de D. Afonso Henriques, sublinhando assim o papel crucial de S. Bernardo na própria fundação e existência do Reino de Portugal.

A transladação das esculturas dos monarcas para a Sala dos Reis, juntamente com os possíveis danos sofridos dez anos antes no terramoto de 1755⁸⁵, foram provavelmente alguns dos factores que contribuíram para a perda definitiva das três esculturas que correspondem aos reis D. João III, Cardeal D. Henrique e D. João IV. Julia Pardoe relata que as duas últimas foram atingidas por um raio e que se encontravam num triste estado de lapidação em 1826⁸⁶.

Cheia de significado, a importante escultura de S. Bernardo que acompanhava os reis na sala primitiva também não chegou aos nossos dias. Entre outros privilégios óbvios relacionados com a história da fundação do mosteiro, a sua representação entre os reis

⁸¹ GUSMÃO, Artur Nobre de – *A Real Abadia de Alcobaça: estudo histórico-arqueológico*, p. 43.

⁸² RODRIGUES, Jorge – *Mosteiro de Alcobaça. Roteiro*, Lisboa, p. 13.

⁸³ GUSMÃO, Artur Nobre de – *A Real Abadia de Alcobaça: estudo histórico-arqueológico*, p. 43.

⁸⁴ MATOS, Leonor Correia – *A Ordem de Cister e o Reino de Portugal*, pp. 27-28.

⁸⁵ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p.328.

⁸⁶ PARDOE, Julia – *Traits and Traditions of Portugal*, pp. 85-86.

elevava o abade à prerrogativa de pertencer ao Conselho do Rei e personifica também o poder abacial⁸⁷.

A série régia no seu conjunto era inicialmente composta por vinte e três estátuas, embora apenas se tenha conservado dezanove. Segundo apurou André Remígio, as esculturas terão sido produzidas em três fases, apresentando também o autor uma possível atribuição das esculturas a cada fase. Assim, a primeira terá sido encomendada entre 1675 e 1678 e consistiu no grupo desde D. Afonso I até D. João IV (Fig. 17); a segunda executada antes de 1710, consistiu na realização dos Reis D. Afonso VI e D. Pedro II; e na terceira, por volta de 1765, terão sido produzidos D. João V, D. José I e o conjunto da coroação do Rei D. Afonso Henriques⁸⁸ (Fig. 18).



Fig. 17 - Esculturas produzidas na primeira fase. Da direita para a esquerda: D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis I, D. Afonso IV, D. Pedro I, D. João I e D. Duarte.

Contudo, o estudo das obras que levamos a cabo leva-nos a considerar que dentro da primeira fase parece existir diferença nos modelos estéticos e nas técnicas de execução dos retratos dos vários monarcas. Colocamos por isso em aberto três hipóteses: esta fase pode ter sido, na verdade, realizada em duas empreitadas; ter sido executada por duas mãos diferentes; ou estas divergências visíveis entre esculturas deverem-se unicamente aos danos e consequentes restauros que foram tendo ao longo dos anos.

⁸⁷ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p.328-333.

⁸⁸ REMIGÍO, André – *Relicários do Santuário*. In *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, p. 34.



Fig. 18 - Esculturas produzidas na segunda e terceira fase. Da direita para esquerda: D. Afonso IV, D. Pedro II, D. João V e D. José I.

Carlos Moura também diferencia as esculturas afirmando que terão sido trabalhadas por mãos diferentes e por esse motivo existe uma subtil diferença nos registos. Classifica D. Afonso Henriques, D. Afonso V (Fig. 21), D. Manuel e D. Sebastião como as mais ostensivamente grandiloquentes. As de D. Pedro I, D. João I e D. João II mais moderadas, e as de D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Fernando I e D. Duarte mais discretas no tratamento⁸⁹.

Para a execução das esculturas da primeira fase da série régia sabemos por Frei Manuel dos Santos, que os artistas procuraram transferir para tridimensionalidade do barro as imagens contidas nas estampas da autoria de Petrus Perret (c. 1555-1625). Executadas antes de 1603 faziam parte do *Elogio dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se poderão achar*, de Bernardo Brito⁹⁰. No livro, as ilustrações dos monarcas iam desde o primeiro rei da nação até ao primeiro dos Filipes.

⁸⁹ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 327.

⁹⁰ SANTOS, F. M., transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, p. 41.

As estampas dos retratos régios seguem todas a mesma regra. Os monarcas foram retratados em pouco mais de meio-corpo, numa moldura oval sobre fundo rectangular. Sobre esta base seria então necessário fazer a representação do corpo inteiro, de pé. Apesar da boa capacidade de laboração dos escultores de Alcobaça, a execução de esculturas com esta dimensão e características revelou-se certamente um problema no que diz respeito à interpretação plástica das gravuras e à necessidade de inventar uma concepção da imagem tridimensional dos reis. Porém é visível a preocupação que tiveram com a exigência histórica no critério das representações⁹¹ (Fig. 19).

O conjunto deveria ser representativo da importância dos grandes protagonistas da história portuguesa, e foi esse o principal objectivo dos escultores ao conceber cada escultura numa dimensão heróica diferente da história sagrada ou hagiográfica da escultura devocional⁹².

Todos definidos num plano frontal são caracterizados pelo corpo e braços volumosos, denunciando algum movimento pelo ligeiro adiantar de uma das pernas sobre o apoio da segunda. Rosto comprido, com pequena inclinação da cabeça para baixo, olhos grandes com olhar vago na mesma direcção, lábios carnudos e cabelos e barba moldados conforme as estampas.



Fig. 19 - Estampa do rei D. Sancho I, por Petros Perret (A) e a escultura da série régia (B).

⁹¹ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p, 339.

⁹² *ibidem*, p. 338.

A nível iconográfico, a coroa ou o capacete emplumado, o ceptro, e espada ou ocasionalmente o escudo, e manto real em todos, são insígnias de poder e os seus principais atributos⁹³.

O modelo anatómico alterna entre a posição de guerreiro (D. Afonso III, D. Afonso IV, D. Pedro, D. João I, D. Afonso V, D. João II e D. Sebastião) e de cortesão (D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Dinis, D. Fernando I, D. Duarte e D. Manuel I). Enquanto os primeiros são caracterizados por uma configuração claramente militar, em alguns casos vestidos com armadura, exibindo a espada, o escudo ou o capacete emplumado, os segundos apresentam um modelo muito mais elegante, vestidos com meias e calções, e no caso do D. Sancho II inclusive uma casaca, ostentando ainda o ceptro e a coroa real⁹⁴ (Fig. 20).

Esta variação na forma como os vários elementos iconográficos se alternam e ajustam a cada escultura, permite também contrariar a imobilidade dominante na sala e dar alguma fluência visual à sequência lineal em que se encontra disposto o conjunto⁹⁵.

A apreciação do conjunto por Carlos Moura confirma a nossa quando qualifica como mais arcaizante a natureza das primeiras esculturas da 1ª dinastia, à excepção de D. Afonso IV, D. Pedro I, e a nosso ver também D. Afonso III, em relação às



Fig. 20 - Estampa do Rei D. Sancho II, por Petros Perret (A) e a escultura da série régia (B).

⁹³ *ibidem*, pp. 342-343.

⁹⁴ *idem.*

⁹⁵ *ibidem*, p. 344.

proporções anti monumentais e à modelação mais simples das vestes. Tendência que se vai perdendo à medida que se avança no grupo das seguintes, excepto a representação mais limitada de D. Fernando I e D. Duarte⁹⁶. Talvez estes últimos as esculturas menos conseguidas do conjunto, principalmente o primeiro pela clara deficiência na proporção dos membros superiores (assumindo porém que esta imperfeição possa ter sido resultado de um restauro anterior mal conseguido).

Uma vez que nenhum dos Filipes de Espanha foi incluído na série e tendo em conta que se perderam os retratos de D. João III e de D. Henrique, esta primeira fase inspirada nas estampas de Petros Perret termina na escultura de D. Sebastião, infelizmente em muito mau estado de conservação. Actualmente encontra-se muito fragmentada, estando os fragmentos e a cabeça parcialmente destruída, guardados em reserva. Sabe-se, porém, que esta era uma das mais elegantes esculturas deste núcleo. A fluidez rítmica da escultura e a composição residualmente maneirista na forma como o manto era apanhado sobre o peito, com a cruz de cristo e a gorjeira saía da armadura seguindo a estampa de Perret, procuraram conferir a graça pretendida⁹⁷. Por invenção do escultor, porque omissa na gravura, foi-lhe adicionado o chapéu emplumado, o escudo aos pés e o manto (Anexo I). Este como já referimos, encontra-se presente em todos, tendo sido acolhido também como uma solução estrutural para dar sustentação ao corpo dos monarcas.



Fig. 21 - Estampa do Rei D. Afonso V, por Petros Perret (A) e a escultura da série régia (B).

⁹⁶ *ibidem*, p. 343.

⁹⁷ *ibidem*, p. 345.

Para a execução da segunda e terceira fases da série régia, foi necessário os escultores recorrerem a outras fontes de gravuras. À sua disposição existia variados retratos executados a mando da corte portuguesa após a restauração da independência.

Nota-se uma clara actualização e evolução no tratamento dos panejamentos e da indumentária nitidamente barroca. As formas mais complexas passaram a ser produzidas com estuque, desempenhando agora um papel complementar ao do material de suporte. A utilização deste material é visível também noutras esculturas anteriores (D. João I, D. João II D. Manuel, D. Sebastião), porém julgamos que terá sido aplicado num restauro efectuado durante o período de execução da segunda ou terceira fase.

O único rei que não é representado coroado por ter sido deposto em 1667⁹⁸, D. Afonso VI, denuncia alguma desproporção da cabeça em relação ao corpo, e a reflexão em pose do braço esquerdo é quase humanamente impossível (Fig. 22).

Em relação ao seu sucessor, D. Pedro II, em pose majestática perfilada, segue o modelo cortesão, exibindo uma farta peruca e na mão direita o ceptro real. As duas últimas esculturas correspondentes aos monarcas seguintes seguem a mesma linha formal das anteriores, caracterizada pela maior definição das formas e das vestes.



Fig. 22 - Escultura do rei D. Afonso VI.



Fig. 23 - Escultura do rei D. Pedro II

⁹⁸ COCHERIL, Dom Maur – *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*, p. 97.

Mostram-se elegantes, dignos da representação barroca setecentista (Fig. 23).

Todas as esculturas eram primitivamente policromadas, tendo sido depois alvo de um repinte integral com uma espessa camada branca, que actualmente encobre os pormenores das carnações e as texturas dos panejamentos e das armaduras, ocultando todo o seu valor pictórico.

A disposição dos reis à volta da sala segue a sua ordem cronológica, terminado com a representação de D. João V e D. José I. Contudo a existência de outras seis peanhas vazias em linha com as anteriores, parece confirmar a intenção de prolongar a série régia com os monarcas que viessem a suceder. Certo é que à data da produção da última escultura da série já se previa a subida ao trono de D. Maria I, confirmando pelo facto da peanha imediatamente a seguir ao último rei, ter sensivelmente o dobro do comprimento das anteriores. Provavelmente com o objectivo de representar a soberana com um magnífico vestido (Fig. 24).



Fig. 24 - Esculturas de D. João V e D. José I, seguidas pela peanha para a escultura de D. Maria.

2.1.1 A escultura do Rei D. Afonso Henriques

Sobre a escultura do Rei D. Afonso Henriques pertencente à Série Régia, fazemos uma particular chamada de atenção para o facto de considerarmos, em concordância com André Remígio⁹⁹, que esta terá sido realizada não na primeira, mas na terceira fase da produção do conjunto escultórico, durante o período setecentista, talvez para substituir a outra escultura primitiva do mesmo monarca que se encontrava eventualmente em mau estado de conservação.

Por outro lado, Carlos Moura nos seus estudos aborda a escultura seguindo as palavras de Frei Manuel dos Santos quando este diz que a escultura está entre as que foram produzidas com base nas estampas de Brito. Certo é, que na análise de Moura fica provado que a escultura pouco tem a ver com a estampa de Brito e com as outras esculturas que lhe seguem na série por ordem cronológica, correspondentes em teoria à mesma fase de produção¹⁰⁰.

Na nossa opinião consideramos portanto que a estátua do Rei D. Afonso Henriques terá sido produzida recorrendo a uma estampa do século XVIII, claramente mais semelhante à escultura (Fig. 25). Tal como na estampa de enquadramento rectangular o monarca é representado de corpo inteiro, apoiando o peso do corpo sobre a perna



Fig. 25 - Estampa do rei D. Afonso I (A) e a escultura da série régia (B).

⁹⁹ REMÍGIO, André – O retábulo do Transito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação. In *Conservar Património*, pp.13-14.

¹⁰⁰ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 339.

esquerda e vestido com armadura e manto. A mão esquerda segura a maquete de uma igreja significando a sua ligação à fundação do mosteiro, e a direita empunha a espada erguida sobre várias coroas espalhadas pelo chão, simbolizando os muitos inimigos abatidos nas suas conquistas. A escultura apenas se distingue no chapéu emplumado que substituiu a coroa na estampa, e no escudo, que lhe fora colocado com a heráldica do rei. As coroas representadas no desenho foram substituídas na representação tridimensional por cabeças de inimigos decapitados aos pés do rei, reforçando a ideia de conquistador.

2.1.2 A escultura do Rei D. Duarte

D. Duarte era filho de D. João I e D. Filipa de Lencastre. Nasceu em Viseu, a 31 de Outubro de 1391.

Foi o décimo-primeiro Rei de Portugal e teve um reinado curto, de apenas 5 anos. Porém, como desde cedo foi preparado para a tarefa que lhe estava destinada, no tempo em que esteve com a coroa teve um papel activo na reforma da administração pública e restauro da Fazenda da coroa. Deu continuidade à política de incentivo à exploração marítima, tendo sido no seu reinado que Gil Eanes dobrou o Cabo Bojador.

Também manteve em mente o norte de África, onde quando ainda não era rei, já tinha participado na conquista de Ceuta em 1415, e foi então ordenado cavaleiro pelo seu pai¹⁰¹. Em 1433 foi convencido pelos seus irmãos Henrique e Fernando a lançar um ataque a Marrocos para consolidar a presença portuguesa no Norte de África, mas acabou por ficar responsável pela desastrosa campanha na cidade de Tânger, em que o seu irmão D. Fernando foi capturado e morreu em cativeiro. Esta tragédia fez com que D. Duarte perdesse o gosto pela vida tendo morrido em Tomar, a 9 de Setembro de 1438 vítima de peste¹⁰².

Fora do contexto político, D. Duarte foi um administrador culto e dado à especulação filosófica, pouco habitual para o seu tempo. Escreveu várias obras de grande valor como: o *Leal Conselheiro* (um livro sobre vários temas com especial foque para a moral e religião) e *A Arte de Bem Cavalgar Toda Sela* (um manual de cavaleiros)¹⁰³.

¹⁰¹ SOUSA, Manuel de – *Reis e Rainhas de Portugal*, p. 69.

¹⁰² *ibidem*, p. 72.

¹⁰³ *ibidem*, p. 69.

Frei Bernardo de Brito faz na sua crónica uma descrição do rei:

“ [...] Foi homem singularíssimo de cavallo, e tão destro em ambas as selas, que a todos os de seu tempo fez vantagem notável [...] Nas forças corpóreas era avantajado a quasi todos os de seu tempo [...] As feições do corpo, e rosto foraõ tão proporcionadas [...] os olhos castanhos e alegres, a barba quasi loura partida pelo meio, a bocca meã, e mui córada, e o beijo debaixo com uma divisaõ que lhe dava graça, o cabello de cabeça comprido, conforme o costume daquele tempo, folgava de andar sempre muy composto e bem tratado, e nas festas principais quando saia em publico, era sempre em trajo Real¹⁰⁴”



A escultura do rei é uma das mais discretas do conjunto. Terá sido executada tal como as outras, com base na estampa de Petros Perret, apresentando o rei no modelo cortesão, elegantemente vestido com o manto e traje real, tal como descreveu Brito. O rosto com ar melancólico, também corresponde à descrição do cronista. A coroa, gorjeira e o ceptro real são representados conforme a estampa (Fig. 26).



Fig. 26 - Estampa do Rei D. Duarte, por Petros Perre (A) e o busto da escultura da série régia (B).

¹⁰⁴ BRITO, Bernardo de – *Elogio dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se poderão achar*, p. 64.

2.2 Estado de conservação do conjunto

Tendo em conta que o contacto directo com as esculturas não foi possível devido à posição de difícil acesso em que o conjunto se encontra, a análise do estado de conservação não pôde ser tão detalhada como gostaríamos. Assim, a descrição do estado de conservação da série terá um carácter generalista sobre todas as esculturas. No caso particular da escultura do D. Duarte, no ponto seguinte falamos especificamente sobre ela, uma vez que foi objecto de intervenção durante o estágio.

Nas esculturas produzidas na primeira fase, ao nível do suporte são visíveis fracturas nos taceos correspondentes aos membros superiores das esculturas do Rei D. Duarte e D. Afonso V. Apenas alguns monarcas (D. João I, D. João II, D. Manuel e D. Sebastião) apresentam lacunas volumétricas de maior dimensão. Nestes casos é clara a fragilidade física do suporte, aparentemente relacionada com deficiências na cozedura. Os exemplos mais claros são o D. João I (Fig. 27) e o D. Sebastião, em que ambos apresentam nas áreas de lacuna o corpo cerâmico com o cerne negro. Este defeito, entre outras variáveis, pode ser resultado da presença de matéria orgânica e óxidos de ferro nas argilas e/ou de uma cozedura em atmosfera redutora gerada pela combustão de matéria orgânica, neste caso a lenha utilizada nos fornos¹⁰⁵.



Fig. 27 - Esculturas dos reis D. João I (A) e D. João II (B).

¹⁰⁵ DAMIANI, Juliano C. [et al.] – *Coração Negro em Revestimentos Cerâmicos: Principais Causas e Possíveis Soluções*, pp. 12-16.



Fig. 28 - Aspecto da escultura do rei D. Sebastião após a remoção da cabeça na intervenção levada a cabo em 2002-2003 (B). Pormenor das massas estuque em destacamento (A)

Como resultado desta fragilidade, as esculturas terão sofrido ao longo do tempo destacamentos de lascas em extensas áreas da superfície do suporte, como é visível na figura de D. João I (Fig. 27). Posteriormente, essas áreas de lacuna, ao que tudo indica, foram reconstituídas numa intervenção com estuque, sendo visível a diferença de materiais na mesma escultura. Contudo, embora o “restauro” a nível estético tenha sido de excelência, por outro lado não resolveu o problema do suporte, continuando a existir tensões no corpo cerâmico, e agora também entre este e o novo material aplicado. A fragilidade física destas zonas conciliada com outros factores externos de deterioração, como os elevados níveis de humidade relativa presentes na sala, resultaram no novo destacamento das massas de estuque.

O terramoto de 1755, como se sabe, também teve um papel determinante no estado de conservação das esculturas. No caso do D. Sebastião, devido à sua proximidade com as três esculturas que não resistiram a esta catástrofe, provavelmente também terá sofrido danos estruturais graves, a juntar aos defeitos de produção anteriormente enunciados. Por esse motivo, em 2002-2003 foi objecto de uma intervenção com carácter principalmente preventivo, não só em relação à escultura mas principalmente em relação aos visitantes do Mosteiro. Os taceiros superiores encontravam-se muito fracturados, sendo eminente o risco

de queda da cabeça do rei. Por esse motivo foi feita a remoção dos elementos em risco e o seu acondicionamento em reserva (Fig. 28 e Anexo I). No caso da escultura de D. Duarte, embora o risco não fosse tão grande, considerou-se por bem proceder-se igualmente à deslocação dos dois taceiros superiores para reserva. Pelo mesmo motivo foi também acondicionada a coroa do Rei D. Manuel I (Fig. 29).

Ainda em relação ao suporte, chamamos a atenção para as esculturas do Rei D. Sancho II e D. Fernando I. Ambas em aparente bom estado de conservação, encontram-se na verdade muito intervencionadas com preenchimentos volumétricos, ficando a dúvida sobre que extensão do corpo é original. No caso do Rei D. Fernando salta à vista o braço direito da escultura, muito desproporcional em relação ao corpo (Fig. 30).

No que diz respeito ao estado de conservação da camada superficial, todas as esculturas à excepção do conjunto da coroação de D. Afonso Henriques (que conservou a pintura primitiva), encontram-se repintadas com uma espessa camada branca, à semelhança das do núcleo da Capela-Mor. Acreditamos que esta intervenção terá sido realizada devido ao mau estado em que se encontrava não só a policromia original, como também a própria superfície da terracota pelos motivos já referidos. Esta camada resultou na perda de definição das formas das indumentárias dos monarcas bem como das carnações e no tratamento dos cabelos.



Fig. 29 - Escultura do rei D. Manuel.



Fig. 30 - Escultura do rei D. Fernando.

Existem pontualmente zonas em destacamento e grandes áreas de lacuna ao nível do repinte que permitem visualizar a policromia original subjacente. Grande parte destas lacunas resultam da recente intervenção entre 2002 e 2003, que teve o propósito de deixar a descoberto em praticamente todas as esculturas, grandes áreas de policromia primitiva para o estudo futuro das técnicas e materiais utilizados nas figuras. No entanto, se é verdade que este levantamento parcial do repinte proporcionou a obtenção de novos dados sobre o estado da policromia original, por outro lado a exposição desta desde então às variações não controladas de humidade relativa, temperatura e luminosidade têm contribuído diariamente para a sua degradação. Nos locais onde isto acontece é visível uma rede de estalados na camada polícroma, associada também aos diferentes comportamentos dos materiais, provocando constantemente o destacamento e consequentemente a perda dos estratos originais, originando lacunas da camada cromática.

Em relação à superfície, é visível uma densa camada de pó em todas as esculturas. Outro problema grave está relacionado com a constante presença de pombos na sala. Consequentemente a sua nidificação nas esculturas e a acumulação de guano na superfície, apesar das tentativas, é dificilmente controlável por causa da altura em que se encontram as imagens. A presença destas aves contribui não só para o desgaste físico dos materiais através da actividade mecânica das unhas, como para a degradação química devido à acção corrosiva do guano, que tem na sua composição ácido úrico e fosfórico. Para além destas duas formas de alteração, salienta-se ainda a própria acumulação de todo o tipo de



Fig. 31 - Acumulação de guano e sujidade proveniente dos pombos no tecto superior da escultura do rei D. Sebastião.

matéria orgânica proveniente dos pombos, como penas, restos de cadáveres, lixo, etc. permitindo o desenvolvimento de uma flora microbiana heterotrófica tanto bacteriana como fúngica, que contribui também para o ataque químico dos materiais¹⁰⁶ (Fig. 31).

2.3 Diagnóstico da escultura do Rei D. Duarte

2.3.1 Métodos de exame e análise

Foi realizada em primeiro lugar a fotografia documental com luz visível, de forma a documentar o estado de conservação da escultura. A ideia seguinte seria a realização de várias técnicas de análise que permitiriam efectuar a caracterização do material e da temperatura de cozedura do suporte, bem como a sua composição química. A identificação das cargas e dos pigmentos utilizados na policromia, assim como dos aglutinantes utilizados também era um objectivo, porém a concretização destes exames revelou-se impossível por razões que nos são alheias.

No âmbito do Projecto Tacelo, foram apenas iniciados ensaios físicos para determinação da porosidade aberta, absorção de água e massa volúmica aparente de amostras de terracota provenientes de vários núcleos escultóricos do mosteiro, tendo uma das amostras sido recolhida no tacelo inferior do busto do rei D. Duarte.

Os resultados dos ensaios serão calculados por pesagem hidrostática, após imersão em água em ebulição durante 3 horas, utilizando o método do provete parafinado descrito por Bardet¹⁰⁷. Os dados obtidos são apresentados no Anexo II, porém só nos podem dar mais informação quando forem associados aos resultados recolhidos na Difraccção de Raios-X (DRX) e Espectrometria de Fluorescência de Raios-X (FRX) que ainda não foram realizadas até ao momento.

Assim sendo, faremos apenas a caracterização dos materiais e das técnicas sem o rigor científico que gostaríamos caso tivessem sido realizados a tempo os exames e análises inicialmente programados. O estudo das camadas foi efectuado apenas através da observação presencial da obra à lupa, e por microscopia da estratigrafia das amostras

¹⁰⁶ ARROYO, Irene – Aproximación al problema de las aves sobre monumentos, Efectos colaterales. In *La Incidência de las Aves en la Conservación de Monumentos*, p. 9-19.

¹⁰⁷ BARDET, J.P. – *Experimental soil mechanics*.

recolhidas na policromia. Infelizmente estes não se mostraram muito conclusivos, admitindo porém que a recolha das amostras não tenha sido realizada nas melhores condições, tendo-se revelado depois impossível uma nova recolha.

As amostras para a observação da estratigrafia foram englobadas em resina epóxida Epoxicure®, tendo sido observadas por microscopia óptica com luz reflectida (MO) e com ampliação de 40x e 100x. O microscópio binocular usado é da marca Olympus, modelo CH30, equipado com uma câmara fotográfica digital Olympus, modelo DP10. A medição da espessura das camadas foi realizada no programa informático *ImageJ*.

A localização da recolha das amostras é ilustrada através de um esquema elucidativo (Fig. 32).

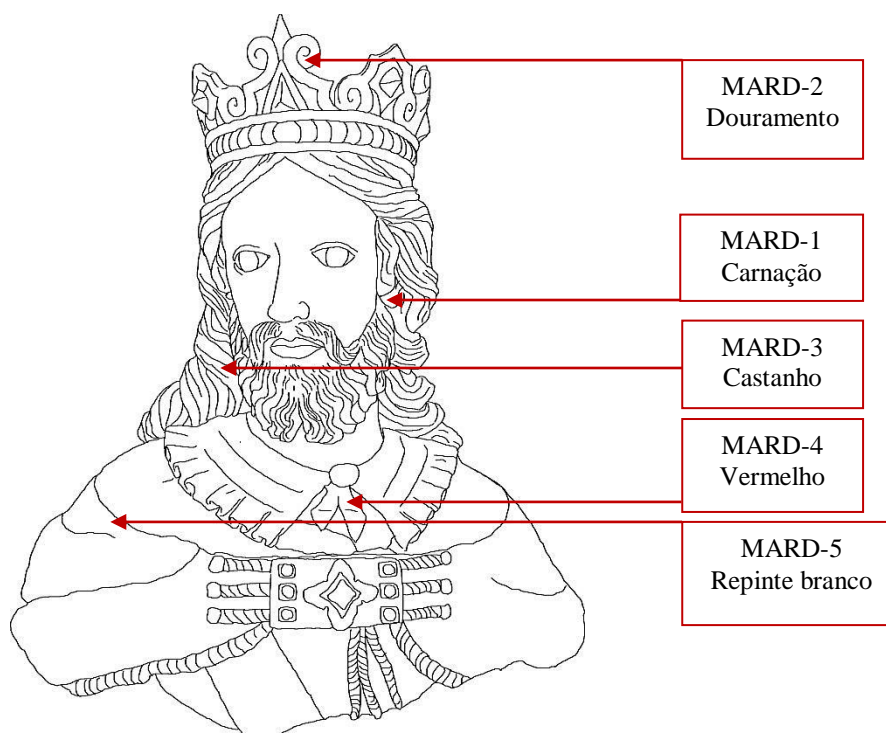


Fig. 32 - Sinalização do local de recolha de amostras para a caracterização da policromia.

2.3.1.1 Caracterização do suporte

O material de suporte é, como vimos anteriormente, a terracota. A formação da argila necessária para a obtenção da pasta cerâmica decorre da decomposição lenta das rochas graníticas e feldspáticas, baseada na erosão geológica¹⁰⁸. Como ainda não foi possível a realização da Difração de Raios-X (DRX) e da Espectrometria de Fluorescência de Raios X (FRX) para se fazer a caracterização mineralógica e determinar a composição química do corpo cerâmico, faremos apenas a avaliação do suporte através da observação macroscópica e microscópica.

O corpo cerâmico apresenta uma cor vermelho-rosado, com aspecto homogéneo e aparentemente pouco poroso. Embora exista um estudo no contexto do Projecto Taceo que conclui que as terracotas dos núcleos escultóricos do mosteiro são essencialmente constituídas por quartzo e calcite, e conseqüentemente as argilas seriam essencialmente ilitico-cauliníticas¹⁰⁹, esta informação não pode ser considerada para esta escultura, uma vez que para o efeito do estudo não foram recolhidas amostras nas esculturas dos reis de Portugal.

2.3.1.2 Análise estratigráfica

Das cinco amostras recolhidas, apenas em duas amostras foi possível a correcta observação da estratigrafia das camadas ao MO. Correspondem à coroa e ao repinte do rei.

¹⁰⁸ DOMINGUES, Celestino M. – *Dicionário de Cerâmica*, p. 20.

¹⁰⁹ COROADO, João [et al.] – Estudo para a conservação das esculturas monumentais em terracota do mosteiro de Alcobaça: Projecto Taceo. In *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*, p. 107.

2.3.1.2.1 Douramento da coroa

Na observação da amostra MARD-2 (Fig. 33) recolhida do douramento da coroa, verifica-se uma sucessão de camadas bem delineadas em que a primeira camada visível logo após o suporte, é a preparação branca, com uma espessura entre os 150 – 200 microns. Apresenta partículas visíveis, num tom muito amarelado provavelmente devido ao envelhecimento do aglutinante. Foi aplicada para homogeneizar a superfície do suporte, promovendo uma melhor adesão da camada posterior. Sobre esta é visível



Fig. 33 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MARD-2: 1- suporte; 2- camada de preparação branca original; 3- bolo-armênio; 4- folha de ouro; 5- primeira camada de preparação branca do "redouramento"; 6- segunda camada de preparação branca do "redouramento"; 7- terceira camada de preparação branca do "redouramento"; 8- purpurinas.

uma camada de bolo-armênio com 30 – 50 microns. Trata-se de um material muito fino com tom laranja-acastanhado e um aspecto bastante homogêneo, conferindo à área a ser dourada uma superfície lisa. A folha de ouro é visível no extracto seguinte. Verifica-se depois a existência de um aparente "redouramento" devido à presença de três novas camadas de preparação sobre a folha de ouro. A primeira com 20 – 50 microns apresenta granulometria fina e cor castanho claro, a segunda (10 – 40 microns) ainda mais clara que a anterior, e terceira, a mais espessa das três (100 – 120 microns), com um tom amarelado semelhante à primeira camada da estratigrafia. Por último, sobre estas três camadas de preparação, parece existir pontualmente reflexos de ouro que podem ser resultado de um douramento aplicado na forma líquida, com purpurinas.

2.3.1.2.2 Repinte

Em relação à amostra recolhida no repinte (MARD-5) observou-se uma camada de cor negra com 60 microns, que consideramos poder ser sujidade acumulada na superfície, antes de ter sido aplicada a camada de repinte. A camada de repinte varia entre 200 – 260 microns. (Fig. 34).

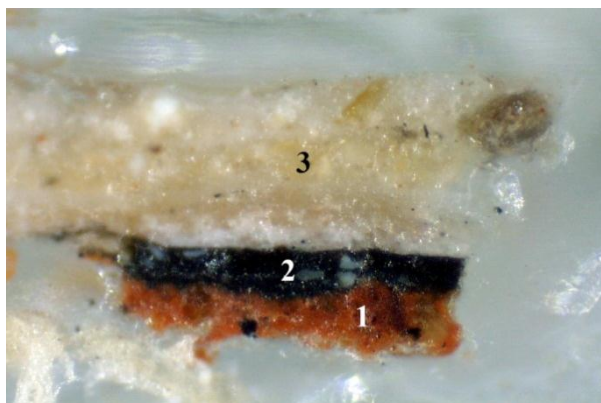


Fig. 34 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MARD-2: 1- suporte; 2- aparente camada de sujidade; 3- camada de repinte.

2.3.1.2.3 Discussão dos dados obtidos na análise estratigráfica

A observação das estratigrafias das amostras recolhidas revelou-se bastante inconclusiva. Foi possível a observação da estratigrafia de apenas duas amostras, havendo por esse motivo uma lacuna no que diz respeito à informação obtida sobre as camadas superficiais.

Constatamos que a coroa terá sido alvo de um repinte com purpurinas. Em relação ao repinte branco presente na superfície da escultura, podemos apenas referir que a camada é bastante espessa, e terá sido aplicada sobre uma aparente camada de sujidade existente à superfície da escultura. O estudo da policromia ficou longe de ficar concluído, porém a informação sobre as camadas poderá ser complementada com outros exames, que permitam o estudo profundo e com exactidão qualitativa dos materiais presentes nos extractos observados.

2.3.2 Estado de conservação

A escultura encontra-se desmontada em duas partes correspondentes ao corpo, que se mantém na Sala dos Reis, e aos dois taceos superiores do busto, que se encontram acondicionados em reserva. A decisão de em 2002-2003 se fazer a deslocação destes dois taceos para um local seguro deve-se ao estado em que se encontra o terceiro taceo que os suporta na escultura, não oferecendo resistência mecânica para sustentar o peso dos taceos superiores. Embora o difícil acesso à altura da escultura tenha condicionado a correcta análise do seu real estado de conservação, constatamos que o taceo se encontra muito fragmentado e com grandes lacunas estruturais.

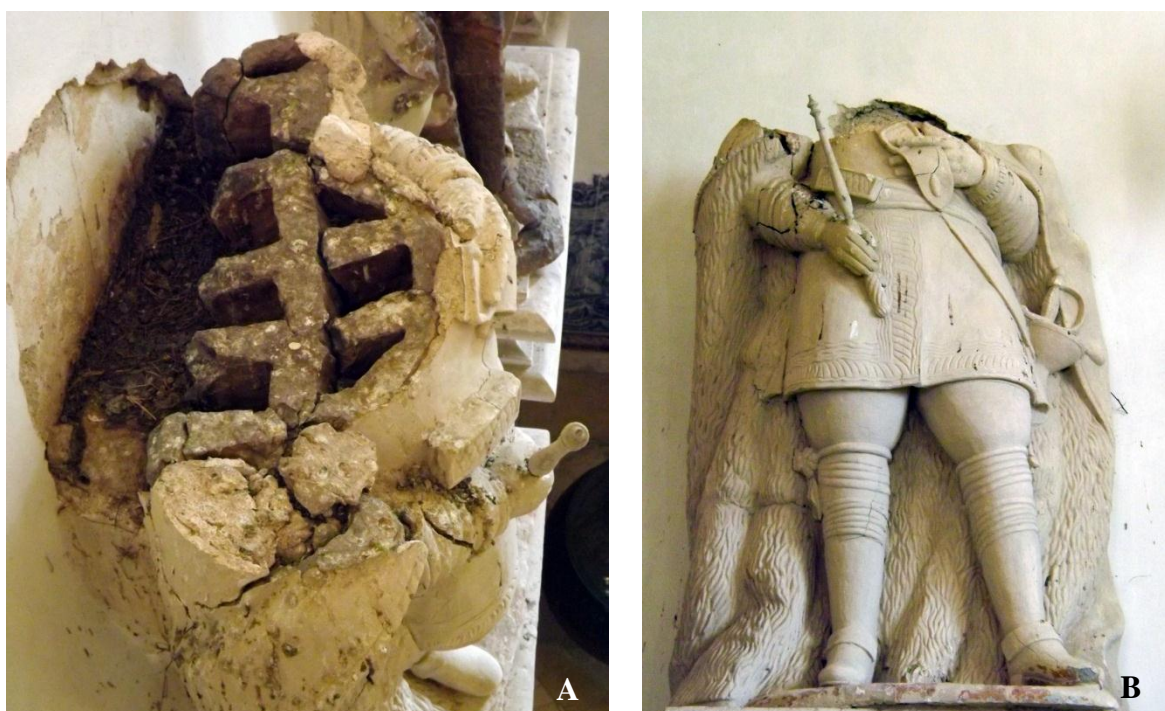


Fig. 35 - Escultura do Rei D. Duarte. Aspecto geral da degradação do taceo superior (A). Corpo da escultura localizado na Sala dos Reis (B).

O estado de conservação do suporte da escultura no seu todo parece ser razoável, no entanto pelos motivos anteriormente referidos é impossível a junção das duas partes em segurança, estabelecendo-se por isso um caso complexo de falta de leitura das duas partes por inteiro. Na Sala dos Reis a presença de pouco mais de metade da escultura entre as outras que estão praticamente completas (à excepção de D. Sebastião que constitui um caso semelhante), quebra a continuidade na leitura dos rostos da cronologia régia, criando um vazio semelhante ao deixado com a destruição das esculturas de D. João III, D. Henrique e D. João IV. Actualmente a metade da escultura presente na sala não é mais do que um



Fig. 36 - Vistas gerais do taceo superior do busto do rei D. Duarte.

local propício ao pouso dos pombos presentes na sala. Estes aproveitam o espaço existente entre as travessas do taceo superior e a parede para nidificarem, levando naturalmente ao desgaste físico e químico dos materiais, para além do efeito inestético deixado pelo guano depositado na superfície da obra. Esta imagem degradante obviamente não dignifica em nada a escultura aos olhos do visitante do espaço (Fig. 35).

Em relação à superfície, encontra-se revestida por um repinte branco que encobre toda a policromia original, à excepção de uma parte correspondente ao busto que se encontra em reserva (Fig. 26). Tal como nas outras esculturas da série régia, esta também foi alvo de intervenção, em que foi feito o levantamento parcial do repinte para o estudo da policromia original, deixando a descoberto metade do rosto, coroa e busto (Fig. 36 e Fig. 38).

Embora tenha sido considerada indispensável, na verdade esta intervenção aos olhos do observador parece ter ficado a meio, e desvirtua o valor da camada cromática primitiva, devido ao maior peso visual que o branco tem no total da escultura. Inevitavelmente, este corte na leitura da camada cromática do rosto, deixa a dúvida no espectador em relação ao que pode ser, ou não, original.

Nas zonas do rosto em que o repinte foi levantado e ficou visível a policromia original subjacente, verifica-se a existência de uma fina rede de estalados que favorece a ocorrência de pequenos destacamentos pontuais eixando à vista o suporte cerâmico (Fig.).

Estes são mais evidentes na carnação do lado direito do rosto, cana do nariz e lábios. A policromia da barba e do cabelo apresentam um desgaste acentuado observando-se pequenas lacunas ao nível da camada cromática e da preparação.



Fig. 38 - Perda de definição das formas da coroa devido à presença da espessa camada de repinte branco.



Fig. 37 - Rede de estalados na camada policroma.

No segundo tavelo correspondente ao busto, a presença de policromia original é muito inferior (Fig. 39). Quando é visível encontra-se em destacamento e com aspecto pulverulento devido à perda das suas propriedades aglutinantes. As áreas de lacuna na policromia são mais extensas neste tavelo, deixando à vista, em alguns casos, a camada de preparação branca já muito desgastada e o suporte cerâmico (Fig. 40). Também é visível pontualmente uma camada negra entre a camada pictórica e o repinte, que pensamos ser sujidade que existia na superfície antes da aplicação do repinte.



Fig. 39 - Tavelo inferior do busto do rei.

No que diz respeito à folha de ouro que ficou a descoberto na coroa, verifica-se a existência de um filme duro e quebradiço de cor opaca sobre a sua superfície. O risco de destacamento é grande, havendo diversas lacunas que deixam visível o bolo-arménio (Fig. 41).

Na superfície dos dois taceiros do busto encontra-se depositada uma ligeira camada de pó. A acumulação de depósitos superficiais é naturalmente mais densa no corpo da escultura que se encontra na sala dos reis, devido às condições do espaço e ao difícil acesso para a manutenção e limpeza das esculturas.

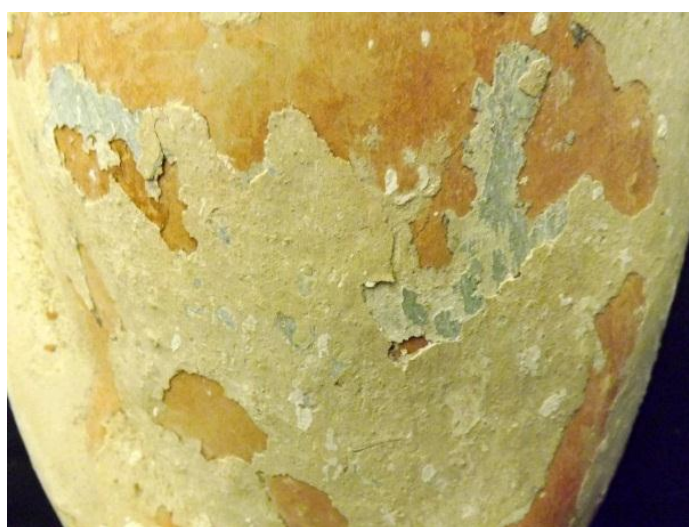


Fig. 40 - Lacunas e desgaste ao nível da camada cromática e da preparação.

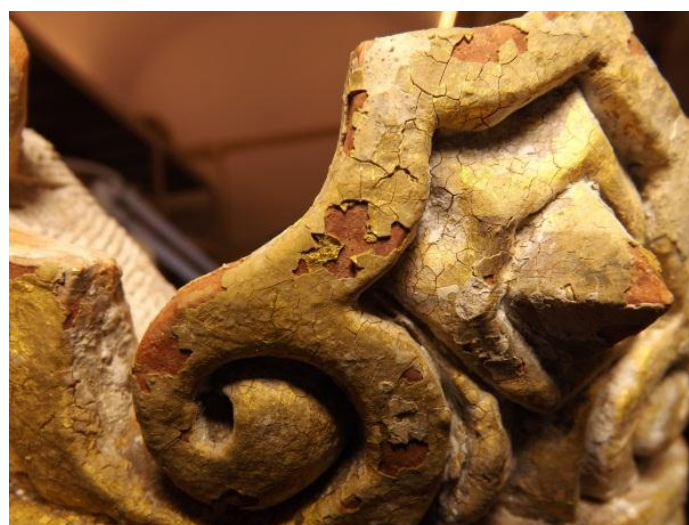


Fig. 41 - Rede de estalados e lacunas nas camadas do douramento.

2.4 Proposta e Intervenção de Conservação e Restauro

Após a realização do diagnóstico da escultura do rei D. Duarte, foi possível elaborar uma proposta de tratamento tendo em conta o estado de conservação das duas partes que compõem a imagem. A proposta que se apresenta foi elaborada de acordo com o código de ética da profissão de conservador restaurador, e fundamentada quando se considerou necessário, com os princípios teóricos defendidos por Cesare Brandi na *Teoria do Restauro*, onde se baseiam os critérios de intervenção da actualidade. Fundamentando-se no reconhecimento das obras nos seus dois aspectos – estético e histórico -, e no restabelecimento da unidade potencial da obra, sem falsificação artística ou histórica, seguindo assim o princípio do reconhecimento da intervenção, de modo a garantir a autenticidade da obra. O respeito, dentro do possível, pela intervenção mínima, e a escolha dos materiais em função do princípio da durabilidade, compatibilidade e reversibilidade estiveram presentes durante todo o processo de intervenção.

2.4.1 Proposta de tratamento

A proposta de tratamento da escultura tem como objectivo final a devolução dos dois taceiros que se encontram em reserva, ao respectivo corpo localizado na Sala dos Reis, restituindo a leitura da imagem tanto a nível formal como estético. Porém, embora seja esta a intenção, assumimos que não foi possível definir uma proposta final de intervenção para a parte que se encontra na Sala dos Reis, devido à falta de meios para chegar ao local.

Foi definida apenas uma proposta de tratamento para o busto do rei, tendo em conta que este faz parte de um conjunto, que para já não será intervencionado, mas a continuidade com o respectivo deve ser mantida.

Os primeiros tratamentos a efectuar têm como finalidade devolver a estabilidade física às camadas polícromas, procedendo-se a algumas acções de conservação destes estratos e só depois o restauro propriamente dito.

Dado o risco de destacamento da policromia visível, é prioritário começar pela sua fixação, devolvendo a adesão da camada cromática às camadas subjacentes e destas ao suporte cerâmico. É muito importante que este tratamento anteceda qualquer outro, para que a camadas polícromas não corram o risco de destacarem e originarem lacunas a esse

nível durante a manipulação dos taceiros nas intervenções seguintes. O consolidante usado deve ser compatível com os materiais e apresentar um bom poder de penetração e de consolidação, sem criar um filme impermeável à superfície¹¹⁰.

Posteriormente a limpeza superficial será necessária para eliminar a camada de depósitos superficiais soltos que se encontram à superfície. Este procedimento deverá ser realizado com trinchas de cerdas macias e permitirá também detectar novas áreas em risco de destacamento.

A presença de um repinte integral da escultura leva-nos a uma reflexão sobre o próximo procedimento a seguir, levantando-se o problema da legitimidade da sua conservação ou da remoção, tendo em conta que a segunda opção é um tratamento irreversível.

Se por um lado a existência do repinte constitui um testemunho histórico, por outro encobre todo valor artístico da policromia subjacente que ainda se encontra em razoável estado de conservação¹¹¹. Sobre o conflito entre estas duas instâncias Cesare Brandi diz: *“como a obra de arte se apresenta com a bipolaridade da historicidade e da estética, a conservação e a remoção não poderão ser feitas nem a despeito de uma, nem no desconhecimento da outra”*¹¹², assim deverá ser a instância que tem maior peso a sugerir uma resolução: *“como a essência da obra de arte é ser vista no facto de construir uma obra de arte e só numa segunda instância no facto histórico que caracteriza, é claro que, se a adição deturpa, desvirtua, ofusca, oculta parcialmente a visão da obra de arte, essa adição deve ser removida e apenas se deverá procurar, tanto quanto possível, a sua conservação à parte, a documentação e o registo do período histórico que, deste modo, é removido e apagado do corpo vivo da obra.”*¹¹³

De acordo com o critério apresentado, consideramos que a espessa camada branca do repinte para além de cobrir todo o valor artístico da policromia, modifica claramente o aspecto formal da escultura ocultando a definição das formas, optando-se assim por se continuar o levantamento do repinte iniciado em 2002/2003. Contudo, tendo em conta que o busto faz parte de um conjunto maior – o respectivo corpo do Rei D. Duarte – decidiu-se

¹¹⁰ CALVO, Ana – *Conservacion y Restauracion. Materiales, técnicas e procedimientos. De la A a la Z*, p. 64.

¹¹¹ Esta afirmação é confirmada no levantamento parcial do repinte realizado entre 2002 e 2003 em que ficou a descoberto a policromia primitiva de metade do rosto, coroa e busto.

¹¹² BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro*, p. 45.

¹¹³ *ibidem*, p. 61.

que o levantamento do repinte não seria integral nos dois taceiros. Esta decisão é explicada pela intervenção condicionante da futura devolução dos taceiros superiores ao corpo do rei. Ou seja, como não foi possível prever qual o é estado de conservação da policromia subjacente ao repinte nos taceiros que vão suportar o busto, e tendo em conta que sabemos que no segundo taceiro a presença de policromia é muito inferior em relação ao taceiro da cabeça, optamos por fazer o levantamento gradual do repinte, da cabeça para a base do segundo taceiro. Esta intervenção terá sobretudo carácter estético. Pretende-se que futuramente quando o busto for devolvido ao corpo, seja possível haver continuidade na leitura do valor artístico da policromia da escultura, sem uma carregada demarcação na junção dos dois taceiros superiores com os inferiores.

O levantamento do repinte é uma operação extremamente delicada, visto que a eliminação da camada que se pretende remover poderá afectar a conservação da policromia original, por exemplo se forem utilizados solventes com uma grande capacidade de penetração e retenção. Neste caso, dada a natureza do material, a sua remoção deverá ser possível numa primeira abordagem, por meios mecânicos e só depois, se for necessário, por via química com solventes. Durante este procedimento poderá ser necessário a consolidação de destacamentos na camada subjacente.

Tanto na remoção do repinte como na posterior limpeza por meio de solventes, a fim de eliminar alguma sujidade existente mais impregnada, é necessário realizar previamente um teste de solventes. Este tem como finalidade verificar a eficácia de determinado solvente, ou mistura de solventes, para solubilizar a matéria que se pretende remover e a resistência dos pigmentos.

Os procedimentos seguintes, igualmente de carácter estético, visam diminuir a perturbação que as lacunas cromáticas causam, de forma a recuperar o potencial estético da camada policroma, através da integração dessas descontinuidades. Assim, proceder-se-á ao preenchimento e nivelamento das lacunas ao nível da camada de preparação, com massa de preenchimento, para posteriormente se realizar a reintegração cromática das lacunas.

A decisão de se realizar a reintegração cromática é sempre controversa, pela subjectividade em que se baseia. Neste caso pretende-se conferir a homogeneidade e proporcionar uma melhor leitura apenas do rosto do rei. A razão desta decisão deve-se ao facto da cabeça ter inevitavelmente o maior peso visual do conjunto, influenciando muito a

percepção visual do estado de conservação da obra. As lacunas na policromia existentes nesta área perturbam bastante a sua leitura devido à cor avermelhada do suporte cerâmico, contrastante com a cor clara da carnação na policromia original. Assim, partido do princípio da intervenção mínima, e sabendo que uma correcta intervenção deve evitar reintegrações excessivas, consideramos que a devolução da leitura do rosto será o suficiente para ajudar a reduzir no observador a sensação de perturbação visual existente no conjunto, criando um novo equilíbrio. A sua atenção estará assim focada na área com maior peso visual¹¹⁴.

No restante busto, tendo em conta que o levantamento do repinte foi apenas parcial; que as áreas de lacuna existentes representam uma grande percentagem da superfície e que o número de lacunas tem menos peso visual na afectação do valor estético da obra, consideramos que o seu preenchimento seria excessivo. Optamos assim por assumir a sua existência, sem a introdução de novos materiais.

A adopção desta intervenção implica a escolha de uma técnica de reintegração tendo em conta os valores acima descritos, entre outros de extrema importância como o respeito absoluto pela historicidade e autenticidade da obra, a documentação existente e a função a que se destina a obra. Assim, a técnica usada será a reintegração diferenciada com *selecção cromática* pretendendo-se restabelecer a unidade potencial, e por outro lado, como refere Ana Bailão, mostrar com honestidade as deteriorações sofridas ao longo da sua existência, tais como as lacunas¹¹⁵. Porém, esta dupla exigência – estética e histórica – segundo Brandi, só poderá ser cumprida se as reintegrações “*forem reconhecíveis à primeira vista*”, tanto a nível estético como a nível técnico¹¹⁶. É este o objectivo da *selecção cromática*, que tem como princípio básico seguir as formas da composição, através da aplicação de traços curtos e pequenos de cores puras e utilizando materiais reversíveis, em camadas sucessivas, justapondo e sobrepondo de tal modo que o efeito da

¹¹⁴ Chiara Rossi Scarzanella e Teresa Cianfanelli, fizeram uma abordagem exaustiva sobre o papel da percepção visual no processo de avaliação da imagem pictórica e sublinham a importância do conhecimento dos fenómenos perceptivos para o desenvolvimento de intervenções de restauro delicadas, como a limpeza e a reintegração de superfícies pictóricas. (ROSSI, Chiara, CIANFANELLI, Teresa – *La percezione visiva nel restauro del dipinti. L'intervento pittorico*, in *Problemi di restauro*, p. 185-211.)

¹¹⁵ BAILÃO, Ana – As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. In *Ge-conservación*, p. 49.

¹¹⁶ BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro*, p. 88.

cor reintegrada seja equivalente ao original¹¹⁷ mas facilmente reconhecida a intervenção quando vista a uma curta distância.

Por fim, será dada a camada de protecção, que deverá ser transparente e incolor mantendo-se estável a longo prazo. Esta camada desempenha duas funções: intensificar o efeito óptico da camada pictórica e proteger dos efeitos climatéricos, dos contaminantes, da sujidade e da luz.

2.4.2 Intervenção de conservação e restauro

O tratamento teve início com a fixação da policromia que se encontrava em destacamento a fim de minimizar os riscos de perda. Este procedimento conservativo consiste na deposição de consolidante nas zonas fragilizadas e com micro-levantamentos na rede de estalados existente à superfície, de modo a que este penetre entre os estratos, restituindo a adesão entre eles e o suporte.

O consolidante adoptado foi o Paraloid B72®, que para além de compatível com os materiais da obra, apresenta grande estabilidade, boa reversibilidade e conservação das características ópticas com o envelhecimento¹¹⁸. As características deste adesivo acrílico conferem-lhe também uma grande resistência à bio deterioração e ao ataque por microrganismos¹¹⁹. Foi diluído em acetona com duas percentagens diferentes, 5% e 10%, conforme a necessidade de consolidação dos destacamentos. Diluído em baixas concentrações a sua capacidade de penetração aumenta, permitindo uma consolidação em maior profundidade, porém mais demorada. A sua aplicação foi realizada por deposição com pincel e pontualmente com micropipetas de vidro.

As áreas com um risco mais significativo de destacamento registaram-se nos estratos do douramento da coroa, nos lábios e na rede de estalos presente em toda a carnação do rosto. Durante esta pré-fixação das camadas superficiais em risco, foi-se fazendo a limpeza superficial da sujidade mais desagregada. Esta operação constitui um

¹¹⁷ BAILÃO, Ana – *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. In *Geconservación*, p. 54.

¹¹⁸ CALVO, Ana – *Conservacion y Restauracion. Materiales, técnicas e procedimientos. De la A a la Z*, p. 166.

¹¹⁹ A resistência do Paraloid B72® em relação à biodeterioração foi testada por Carman Li em estudos laboratoriais e publicada em: LI, Carman – *Biodeterioration of Acrylic Polymers Paraloid B-72 and B-44: Report on Field Trials*, In *Kaman-Kalehöyük*, p. 283-289.

complemento à consolidação, uma vez que a cuidadosa passagem com trinças de cerdas macias na superfície evidencia as áreas em risco, dificilmente identificáveis de outra forma.

Após esta primeira abordagem de carácter essencialmente conservativo, procedeu-se ao tratamento que classificamos como sendo o mais delicado da intervenção, o levantamento do repinte.

Depois de se realizar um primeiro teste, em que se comprovou que numa primeira fase bastaria a acção mecânica para remover a espessa camada branca, que se verificou ser facilmente quebradiça e desagregável da policromia subjacente, sem remover matéria original, seguiu-se a sua remoção (Fig. 42). O levantamento avançou com a ponta do bisturi e com a sonda periodontal (de dentista), de forma muito cautelosa, recorrendo-se à lupa de mesa com ampliação de 8x, para um maior controle da acção. Sempre que se justificou, foram efectuadas novas fixações com o mesmo adesivo, a fim de garantir a integridade da policromia. Esta acção foi necessária principalmente na coroa devido ao estado quebradiço em que se encontravam as camadas do douramento.

Apesar de muito demorada a remoção da densa camada branca com este método, foi determinante para assegurar a continuidade das camadas subjacentes, embora exista sempre alguma perda inevitável de material durante a operação (Fig. 43).



Fig. 42 - Levantamento do repinte mecanicamente.



Fig. 43 - Aspecto da escultura durante o levantamento do repinte por acção mecânica.

Após esta primeira abordagem foi necessária a acção de solventes para tentar remover o filme branco pulverulento que se manteve depois da remoção da camada mais espessa. Esta foi antecedida pelo teste de solventes, efectuado individualmente nos dois taceiros, e em todas as cores que continham vestígios do repinte, de forma a testar a eficácia do solvente em dissolver essa camada e a capacidade de resistência dos pigmentos ao solvente. Os testes foram sempre que possível realizados em zonas escondidas, partindo-se do solvente mais fraco até ao que apresentou melhores resultados. Após cada teste, a zona testada foi passada com um cotonete humedecido em White Spirit para diminuir ou retardar a acção do solvente anteriormente usado.



Fig. 45 - Aspecto da coroa após o levantamento do repinte por acção mecânica.

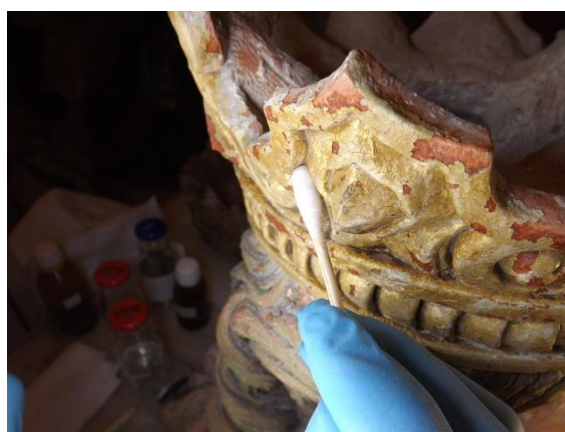


Fig. 44 - Remoção do repinte na coroa com solventes.

Os resultados dos testes são apresentados no Anexo II. Verificou-se que no geral os pigmentos apresentam pouca resistência à acção dos solventes, principalmente o castanho da barba e do cabelo e o vermelho do laço. Com os testes fomos percebendo que a melhor forma de remover os vestígios brancos à superfície seria através do seu ligeiro amolecimento prévio, com o solvente que apresentou menor poder solvente em cada cor subjacente (Fig. 44). Recorreu-se depois a movimentos suaves com o bisturi para a remoção mecânica dos vestígios de repinte ainda existentes, com o mínimo possível de abrasão da camada cromática.

Esta operação extremamente delicada e difícil, principalmente nos cabelos e na barba devido à densa textura destas áreas, permitiu obter muito bons resultados, infelizmente contrastantes com as áreas em que o repinte já tinha sido removido na intervenção anterior, para a prospecção das camadas policromas.

No taceo inferior do busto, o avanço na remoção do repinte foi muito ponderado e consecutivamente executado de forma muito gradual, seguindo-se a direcção de cima para baixo e optando-se por remover o repinte apenas quando foi confirmada a existência de policromia subjacente, de forma a garantir a continuidade estética entre os dois taceos superiores e os inferiores que permaneceram na Sala dos Reis (Fig. 46). Este procedimento revelou-se bastante delicado devido ao risco de destacamento dos vários estratos inferiores, sendo constantemente necessária a sua consolidação com Paraloid B72® diluído a 5% e a 10% em acetona. O mesmo adesivo numa concentração inicialmente de 3%, e quando se verificou necessidade a 5%, foi usado para reverter o aspecto pulverulento em que se encontrava a camada pictórica azul e amarela do manto e do alamar. Apesar de ser um adesivo que facilmente deixa filme à superfície, quando aplicado em finas camadas e em baixas concentrações permite realizar uma consolidação eficaz em camadas pictóricas pulverulentas e sem deixar filme.



Fig. 46 - Pormenor do alamar do manto após o levantamento do repinte.

A limpeza das camadas polícromas por via de solventes inicialmente programada na proposta de tratamento revelou-se praticamente desnecessária, uma vez que após a remoção do repinte se constatou que a superfície não apresentava sujidade significativa, capaz de perturbar o equilíbrio cromático da policromia. Assim, foram apenas limpas pontualmente algumas manchas existentes na coroa e no busto com uma suave passagem de White Spirit, respeitando-se a pátina natural da camada policroma, testemunho histórico da alteração natural dos materiais.

Para restituir o equilíbrio cromático e a leitura do rosto, procedeu-se ao preenchimento das lacunas ao nível da camada de preparação com Modostuc®, uma massa de preenchimento acrílico vinílica, estável e altamente reversível em água, acetona ou etanol (Fig. 47). O nivelamento das massas de preenchimento foi realizado com papel abrasivo, de modo a obter o nível da camada de preparação perdida para a posterior reintegração cromática das discontinuidades.

A realização da reintegração cromática das discontinuidades procedeu-se com a técnica da *secção cromática*, em que a formação da cor surge com aplicação de traços curtos, justapostos, verticais e modelados (conhecido como uma variante do *tratteggio* – o *tratteggio* modelado), que acompanham a volumetria da escultura e reconstituem as formas quando existe continuidade formal das camadas polícromas.

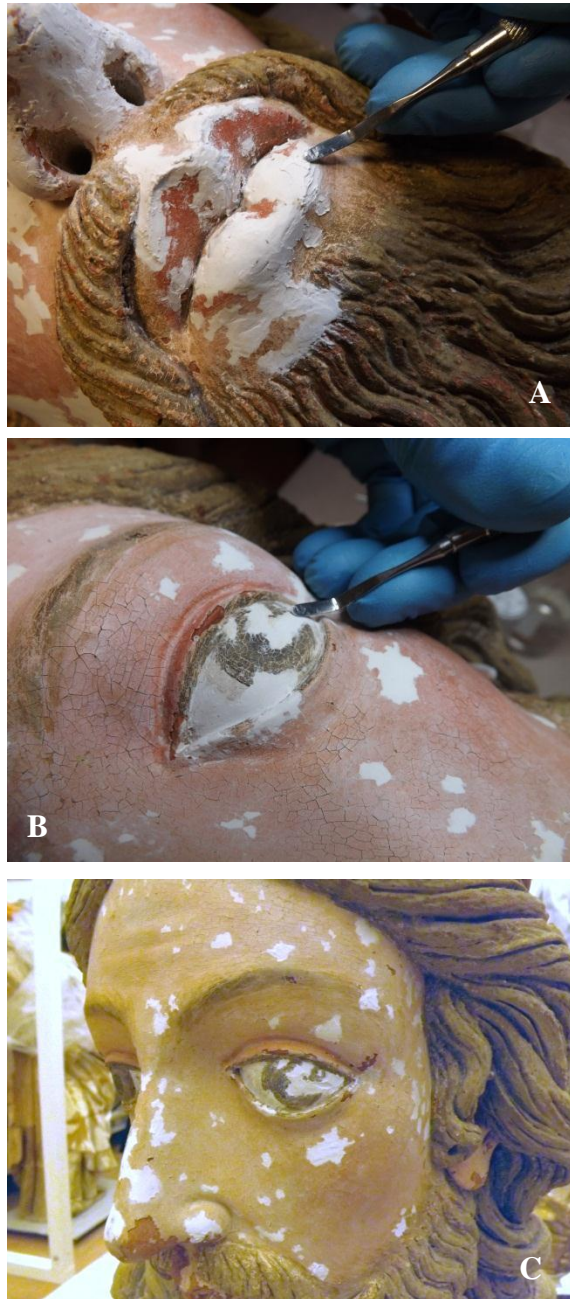


Fig. 47 - Preenchimento ao nível da camada de preparação.

Através da aplicação de cores puras (não misturadas na paleta), seleccionadas pela decomposição da cor que se quer reintegrar, a cor pretendida é formada pela equivalência óptica com as cores da camada pictórica original que se encontram em proximidade, unificando cromaticamente a zona reintegrada quando vista a uma certa distância. No entanto, ao perto, é perfeitamente perceptível o grafismo que se diferencia do original (Fig. 48).



Fig. 48 - Reintegração cromática a *tratteggio* modelado (A) e respectivo pormenor (B).

Em teoria, o número de cores usado em cada lacuna não deverá ser superior a três ou quatro sendo que o branco não é utilizado, por quebrar a transparência dos tons. O claro e o escuro obtêm-se por maior o menor diluição das cores. Na intervenção foram usadas aguarelas Vang gogh® em tubo, como material diferenciado e facilmente reversível. Uma outra vantagem deste material é o facto de não originar empastamento das camadas e permitir transparência para obtenção da vibração da cor através do branco da preparação¹²⁰.

¹²⁰ MORA, Paolo [et al.] – Problems of Presentation. In *Conservation of wall paintings*, p. 308.

Para a camada final de protecção foi utilizado um filme de Paraloid® a 5% em acetona, aplicado a pincel, que funcionou em primeiro lugar como último consolidante dos vários estratos da policromia, mas desempenhando no entanto o papel principal de verniz, devido à vantagem de formar um filme mate quando usado em baixas percentagens¹²¹.

Após aplicação da camada de protecção verificou-se a necessidade de realizar pontualmente alguns retoques nas reintegrações, tendo sido usados pigmentos aglutinados em Paraloid®¹²² diluído a 3% em xileno, permitindo finalizar com perfeição a reintegração.



Fig. 49 - Busto do Rei D. Duarte após a intervenção.

¹²¹ LOURENÇO, Ana – *Potencialidade da aplicação de pigmentos estruturados em conservação e restauro de pintura de cavalete*, p. 38.

¹²² O Paraloid® pode ser aplicado pigmentado ou não, possuindo uma reactividade muito baixa com pigmentos sensíveis. A sua viabilidade como aglutinante de pigmentos brancos foi demonstrada por Ana Lourenço, tendo ficado comprovada a estabilidade da cor em testes de envelhecimento. Contrariamente, o verniz de retoque, normalmente utilizado como aglutinante de pigmentos para o retoque final da reintegração cromática, apresenta uma maior alteração da cor (*idem*).

3 O retábulo da capela-mor

3.1 O retábulo da capela-mor e a sua origem

Apesar da austeridade na decoração do interior dos mosteiros cisterciense ser imposta pela ordem de Cister, com o passar do tempo esta foi sendo superada com a opulência das obras de arte. Foi no abaciado do abade geral D. João de Ornellas que decorreu entre 1381 e 1414, que se verificou uma viragem importante na decoração da capela-mor¹²³. As primeiras obras documentadas, consistiram na colocação de dois nichos e baldaquinos góticos no arco triunfal para albergarem duas esculturas da *Anunciação*¹²⁴.

Em 1525 a capela-mor foi destruída por um grande incêndio¹²⁵, levando a que o Cardeal Infante D. Henrique, abade comendatário entre 1542 e 1580, a mandasse remodelar¹²⁶. Nessas obras foi construído um retábulo constituído por uma armação de colunas e cimbalha em pedra das ordens dórica, coríntia e toscana, intercaladas por painéis de madeira com pinturas, representando santos da Ordem. Vergílio Correia afirma que as descrições da época revelam “*um retábulo de arquitectura e pintura, no gosto dos de Belém ou da Luz*”¹²⁷.

No altar estava ainda exposta uma grandiosa custódia coberta com um pavilhão de cortinas em sedas, de várias cores, consoante as várias alturas do ano.¹²⁸

Posteriormente em 1676, Frei Sebastião de Sottomayor, abade geral entre 1675 e 1678 e entre 1687 e 1690, terá encomendado uma nova remodelação na capela-mor¹²⁹. Foram executadas nas extremidades do retábulo quatro primeiras colunas para aperfeiçoar a meia laranja e adicionados vários quadros e esculturas no interior da capela. Também

¹²³ REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Císter en Portugal e en Galicia*, p.907.

¹²⁴ SANTOS, Frei Manuel – *Alcobaça Ilustrada*, p.219.

¹²⁵ REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Císter en Portugal e en Galicia*, p.907.

¹²⁶ CORREIA, Vergílio – *Uma Descrição Quinhentista do Mosteiro*, p. 13.

¹²⁷ CORREIA, Vergílio – *O Retábulo da Capela-mor*, p. 8.

¹²⁸ *ibidem*, p. 9.

¹²⁹ REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Císter en Portugal e en Galicia*, p.908.

nesta empreitada o abade mandou executar um sacrário piramidal em talha dourada, “*para satisfazer à grande e ardente devoção com que venerava a Christo sacramentado*”¹³⁰, colocando-o no centro do primeiro registo, atrás do altar, num pedestal de pedraria, onde estava sustentado sobre os ombros de oito anjos de vulto estofados¹³¹. Sobre a autoria deste sacrário sabe-se apenas que nele trabalhou como “*assistente*” o entalhador lisboeta *Manuel Garcia*¹³².

A capela-mor passou a ser formada por oito colunas e duas meias colunas, as quais fazem nove arcos, tornando a capela vazada e deixando visível o trono do Santíssimo em qualquer posição do deambulatório¹³³. No segundo registo, sobre a cimalha que forma o corpo oitavado, oito peanhas suportavam cada uma, lado a lado, uma escultura em terracota policromada e estofada¹³⁴ em escala monumental, representando importantes santos cistercienses e beneditinos. Do lado do evangelho para o lado da epístola: São Tomás, Arcebispo da Cantuária; Papa São Eugénio III; São Bernardo, primeiro abade de Claraval; Santo Estevão III, terceiro abade de Cister; São Roberto I, primeiro abade de Cister; São Bento, abade; Papa São Gregório Magno e São Malaquias, Arcebispo de Armagh. Sobre estas imagens corria outra arquitrave, friso e cimalha, ocupada por outras oito peanhas, cada uma com um anjo músico em terracota¹³⁵, fazendo coro às imagens da *Anunciação* e à Virgem da *Assunção* que se encontrava ao centro, erguida por outros dois anjos, coroando todo o complexo retábulo¹³⁶.

¹³⁰ CORREIA, Vergílio – *O Retábulo da capela-mor*, p. 9.

¹³¹ SANTOS, Frei Manuel. Transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, p. 27.

¹³² SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Barroco*, p. 94.

¹³³ SANTOS, Frei Manuel. Transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, p. 25.

¹³⁴ *ibidem*, p. 27.

¹³⁵ *ibidem*, p. 26. Carlos Moura defende que o autor se trocou na descrição da posição dos Santos, apresentando outra arrumação das imagens, que consiste na troca dos que se encontram no lado do evangelho pelos da epístola (MOURA, 2006, p. 317). Não podemos concordar com esta declaração uma vez que a observação em pormenor dos registos fotográficos do retábulo no seu estado original, confirmam a descrição da posição dos santos, realizada por Frei Manuel dos Santos.

¹³⁶ REMÍGIO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Cister en Portugal e en Galicia*, p.910.

As esculturas da *Anunciação* existentes no arco triunfal mandadas lavrar por D. João de Ornellas, foram substituídas nesta empreitada por duas grandes esculturas também em terracota policromada e estofada (Fig. 50, Fig. 52).

As duas esculturas góticas foram depois colocadas no frontispício da capela do noviciado. As peanhas e baldaquinos foram retirados do arco triunfal no século XIX, encontrando-se actualmente nas alas do primeiro andar do claustro D. Dinis¹³⁷.



Fig. 50 - Aspecto do interior do Capela-Mor no início do século XX. (Fonte: Domingos Alvão)

Durante o abaciado de Frei Manuel de Mendonça o retábulo viria a sofrer uma outra grande reforma sob a orientação de Guilherme Elsdén. O abade geral mandou abrir meias canas nas colunas e rosas nos capitéis do retábulo; efectuar outro pavimento e levantar de novo o altar para a capela-mor¹³⁸. Entre 1771 e 1777 mandou colocar no centro do retábulo um imenso sacrário na forma de um globo, em madeira de cedro, prateado, com guarnições douradas que acabavam numa cruz de prata dourada. O globo era

¹³⁷ *idem*.

¹³⁸ O pavimento da capela-mor já havia sido alteado no abaciado de Frei Leitão, eleito em 1765.

envolvido por um resplendor prateado e por outro maior dourado¹³⁹. Este segundo tinha nuvens trespassantes com anjos segurando serpentinas e castiçais de prata¹⁴⁰.

Com esta remodelação, as esculturas seiscentistas em terracota da Virgem da *Assunção* que coroava a anterior composição e os anjos que a sustentavam foram removidos e substituídos por uma escultura da Nossa Senhora com o Menino em madeira policromada e estofada, colocada no cimo do resplendor¹⁴¹.

Para colocar atrás do altar foram também executadas duas grandes esculturas em madeira policromada e estofada dos Patriarcas de Cister, São Bernardo e São Bento¹⁴².

Após os dois episódios históricos ocorridos durante o século XIX, que resultaram em danos irreversíveis no interior do mosteiro (primeiro as invasões francesas entre 1807 e 1811 e mais tarde o abandono do mosteiro com a extinção das ordens religiosas em 1834) na década de trinta do século XX, o mosteiro foi sujeito à vaga de intervenções sob a responsabilidade da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. O critério do restauro pretendeu devolver, dentro do possível, a traça original do interior do mosteiro e por isso, no segundo semestre de 1930¹⁴³ foi desmontado o imponente retábulo existente na Capela-Mor, seguindo-se o seguinte argumento apresentado no boletim N°1 da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais:

*“A igreja do mosteiro de Alcobaça apresentava uma maravilhosa unidade arquitectónica à qual unicamente faltava o seu coroamento – a charola. E não possuindo Portugal outro Monumento de tanta imponência e tamanha unidade de estilo, desapareceu o retábulo e a Igreja ficou completa.”*¹⁴⁴

Com o apeamento de toda a armação do retábulo, ficaram a descoberto os arcos que dão comunicação para o deambulatório, perdendo-se assim irreversivelmente, nas palavras

¹³⁹ CORREIA, Vergílio – *O Retábulo da Capela-mor*, pp. 11-12.

¹⁴⁰ REMIGO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Cister en Portugal e en Galicia*, p.912.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.914.

¹⁴² CORREIA, Vergílio – *O Retábulo da Capela-mor*, p. 11.

¹⁴³ CORREIA, Vergílio – *O Retábulo da Capela-mor*, p. 5.

¹⁴⁴ [s.a] – *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais: Igreja de Leça do Bailio*, p. 14.

de Vergílio Correia: “a mais notável das composições barrocas, em barroco de todas as fases, que existia no ocidente peninsular”¹⁴⁵.

Os elementos que compunham o retábulo foram espalhados pelas dependências do mosteiro. Os quadros estão depositados em reserva; as esculturas em madeira de São Bernardo e de São Bento estão hoje no refeitório; a escultura da Nossa Senhora com o Menino foi colocada na Sacristia e, posteriormente na década de noventa, voltou à capela-mor, tendo sido novamente deslocada mais tarde para uma das capelas do transepto. As esculturas em barro cozido que vão ser agora objecto de estudo foram apeadas e colocadas na Sala do Capítulo onde ainda hoje se encontram¹⁴⁶ (Fig. 51).



Fig. 51 - Colocação das esculturas em barro cozido na Sala do Capítulo em 1930. (Fonte: DGEMN)

¹⁴⁵ CORREIA, Vergílio – *O Retábulo da Capela-mor*, p. 6.

¹⁴⁶ REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In *Actas IV Congresso Internacional Cister en Portugal e en Galicia*, p.917.

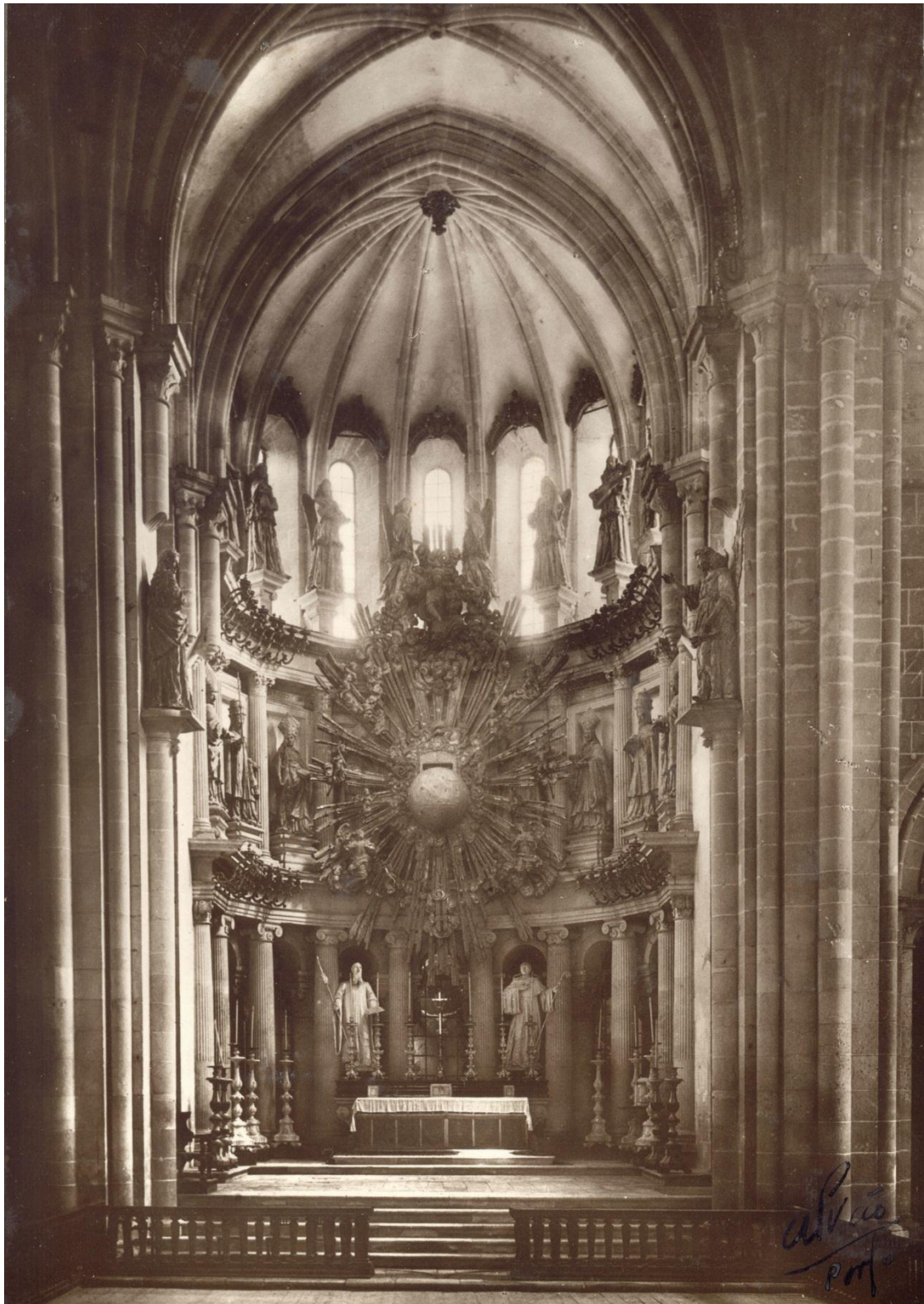


Fig. 52 - Aspecto geral do retábulo da capela-mor no início do século XX. (Fonte: Domingos Alvão)

3.2 O conjunto de esculturas da Capela-mor

O conjunto escultórico em terracota proveniente do retábulo setecentista da capela-mor, depois de desmantelado no restauro da abadia em 1930, foi montado na Sala do Capítulo (Fig. 14). As esculturas dos Santos da ordem de Cister, colocadas sobre as peanhas originais, são facilmente identificadas graças à inscrição gravada na pedra correspondente a cada uma.

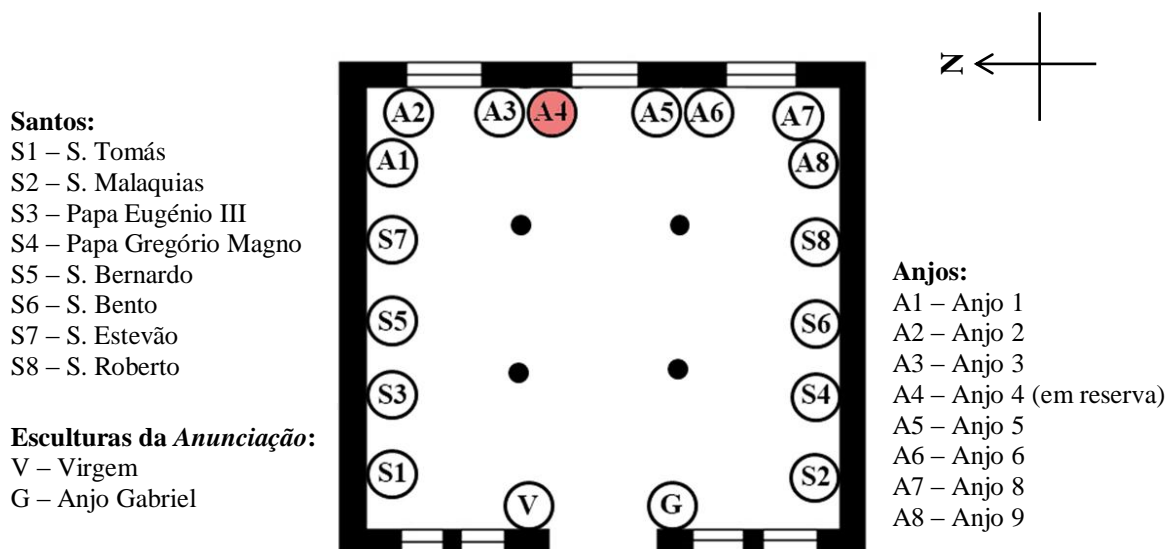


Fig. 53 - Esquema com a disposição das esculturas do Altar-mor na Sala do Capítulo.

Na colocação das esculturas nesta sala foi tido em conta, dentro do possível, a sua posição no retábulo de que faziam parte (Fig. 52). Desta forma, dispostos sobre a parede Norte foram montados os santos provenientes do lado do evangelho do altar-mor: São Tomás, Papa Eugénio III, São Bernardo e Santo Estevão III e na parede Sul de frente para os anteriores, os santos provenientes do lado da Epístola: São Roberto I, São Bento, Papa Gregório Magno e São Malaquias.

Sobre a parede de fundo (Este) ficaram colocados os anjos músicos, dispostos horizontalmente na sua posição original. No lado de dentro da entrada da sala foram pousadas as duas esculturas da *Anunciação*, a Virgem à esquerda e o Anjo Gabriel à direita do portal, correspondendo à parte do evangelho e da epístola, respectivamente.

No esquema da figuraFig. 53 é apresentada a disposição das esculturas no espaço da sala. Fazemos aqui uma chamada de atenção para os números atribuídos a cada Anjo

músico. Será esse o número da escultura sempre que quisermos falar de um anjo específico do conjunto, uma vez que não existe um nome atribuído a cada imagem.

Embora seja notória esta preocupação em manter, dentro do possível, o esquema original da posição das dezoito esculturas, nunca será possível ter a perfeita noção da magnificência que constituía esta composição sem o ambiente e a perspectiva para que haviam sido concebidas. A verdadeira monumentalidade das esculturas era explicada pela altura em que se encontravam, porém, hoje no chão, a sua percepção plástica é completamente deturpada¹⁴⁷. Carlos Moura regista que “*só a reconstituição da sua primitiva estrutura permitirá entender plenamente toda a riqueza dos valores dinâmicos e cromáticos que estas figuras mesmo assim comportam.*”¹⁴⁸

3.3 Estudo artístico e iconográfico do conjunto

Carlos Moura foi quem melhor se dedicou ao estudo deste núcleo escultórico, tanto no seu valor artístico como iconográfico, pelo que consideramos ser incontornável o seu nome como ponto de referência para a análise das esculturas¹⁴⁹. Assim sendo, faremos uma análise iconográfica generalizada sobre o conjunto, segundo a sua localização original no retábulo da capela-mor, com base no trabalho de Moura, fundamentado porém novos detalhes que pontualmente foram surgindo no decorrer dos trabalhos, com a observação pormenorizada das esculturas.

As figuras imponentes dos santos constituem a primeira fase da intenção de glorificar a gradeza cisterciense. O programa iconográfico do conjunto recai numa orientação comum à generalidade das ordens religiosas a partir da Contra-Reforma. Pretendia-se pela imaginária apresentada, dar a conhecer os santos que representavam a ordem beneditina e cisterciense, servindo de exemplo aos fiéis a sua memória, mas mantendo um cenário funcional na Capela-Mor sob o ponto de vista litúrgico¹⁵⁰. A eficácia visual do conjunto era garantida apesar da ausência da excessiva intensidade da

¹⁴⁷ SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*, p. 58.

¹⁴⁸ MOURA, Carlos – *História da arte em Portugal: o limiar do barroco*, p. 98.

¹⁴⁹ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*.

¹⁵⁰ MOURA, Carlos – *História da arte em Portugal: o limiar do barroco*, p. 105.

teatralidade barroca, sendo por outro lado clara alguma intenção cenográfica, visível na diferenciação dos planos, na altura em que as imagens foram colocadas e no papel que a luz desempenhava vinda dos janelões altos da abside, onde se encontravam os anjos¹⁵¹.

Os oito santos agrupados lado a lado no eixo central da composição retabular proclamam a grandeza da Ordem que representam no plano histórico, inspirado na *Crónica de Cister*, de Bernardo Brito¹⁵². Como cronista-geral, Brito redigiu na sua obra a bibliografia dos respectivos santos, tendo sido esta, segundo Moura, provavelmente uma fonte indispensável para a representação das personalidades¹⁵³.

De uma forma geral as esculturas não apresentam individualização dos rostos, sendo quase uma norma a falta de expressão em todos. A diferenciação da cabeça dos santos, dos anjos e da Virgem é feita principalmente nas cabeleiras, barbas, e nas mitras que coroam os monges, e a distinção das figuras é assim em grande parte concretizada pelas diferenças na indumentária dos três grupos¹⁵⁴.

No que diz respeito ao conjunto dos Santos que figuravam no segundo registo do retábulo, observa-se o maior destaque dado à imagem de S. Bernardo (Fig. 54 A), transmitido na decoração mais rica dos paramentos¹⁵⁵. Ostenta a mozeta e mitra sumptuosamente decoradas com elementos em relevo do tipo geométrico e vegetalista. No lado oposto do retábulo, S. Bento (Fig. 54 B) foi igualmente representado com um singular tratamento decorativo nas duas peças paramentais, embora menos sumptuoso que o anterior. É clara intenção de diferenciação destas duas figuras. S. Bernardo por ter sido o arquitecto da grande expansão da ordem de Cister e por esse motivo a figura mais marcante dos Cistercienses, e S. Bento, fundador da Ordem Beneditina e criador da Regra de São Bento, o mais importante conjunto de deveres e normas estruturadas na vida monástica, adoptada pela Ordem de Cister.

¹⁵¹ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, pp. 317-318.

¹⁵² BRITO, Bernardo de – *Chónica de Cister*.

¹⁵³ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 316.

¹⁵⁴ *ibidem*, p. 318.

¹⁵⁵ *ibidem*, p. 319.



Fig. 54 - Esculturas de S. Bernardo (A) e de S. Bento (B).

Ao centro da composição figuravam no lado da Epístola S. Roberto e no do Evangelho S. Estevão (Fig. 55). Juntos partiram de Molesme em França no ano de 1098¹⁵⁶ levando consigo mais de vinte religiosos para a sul de Dijon, em Citeaux, para fundar a Mosteiro de Cister¹⁵⁷. Percebe-se assim a indiscutível presença no grupo do abade fundador da Ordem.

Bernardo de Brito explica na sua crónica que S. Estevão foi elemento fundamental na organização da Ordem, tendo sido considerado por muitos autores “o *primeyro fundador da 70aboratô Cisterciense, & naã S. Roberto*”, pois durante a edificação do mosteiro “*nenhum trabalhava com tanto fervor, nem se desvelava mais que elle*”¹⁵⁸. Contudo, confirma depois que foi apenas o terceiro a ser eleito abade de Cister em 1109.

¹⁵⁶ BRITO, Bernardo de – *Chónica de Cister*, p. 16.

¹⁵⁷ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 320.

¹⁵⁸ BRITO, Bernardo de – *Chónica de Cister*, p. 42.

No entanto o destaque dado ao Abade no altar deve-se provavelmente ao seu mérito por ter sido o responsável pela redacção da *Carta de Caridade*, que se tornou a constituição fundamental da Ordem de Cister¹⁵⁹.



Fig. 55 - Escultura de S. Estevão (A) e de S. Roberto (B).

Nas extremidades do retábulo opõem-se as Imagens de S. Malaquias e S. Tomás (Fig. 56), tendencialmente simétricas¹⁶⁰. Malaquias foi arcebispo de Armagh, na Irlanda, antes de se tornar Cisterciense. Ficou grande amigo de S. Bernardo quando passou por Claraval, tendo sido este o responsável pela sua conversão ao hábito de Cister¹⁶¹. Também responsável pela celebração das exéquias após a morte de Malaquias, a ligação entre os dois ficou provada por Brito, ao descrever as visões dos religiosos em que por várias vezes

¹⁵⁹ *ibidem*, p. 48.

¹⁶⁰ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 320.

¹⁶¹ BRITO, Bernardo de – *Chónica de Cister*, p. 500.

ambos apareceram juntos já depois da sua morte¹⁶². O anterior é equiparado na composição retabular a S. Tomás, arcebispo de Cantuária e mártir cisterciense, que se impôs ao Rei Henrique II e à sua intenção de diminuir a independência e influência da Igreja na Inglaterra. Por esse motivo foi assassinado e mais tarde novamente martirizado, por ordem de Henrique VIII.¹⁶³ Ambos representados como arcebispos levam ao peito a Cruz Arquiepiscopal e na mão o respectivo anel de arcebispo.



Fig. 56 - Escultura de S. Tomás (A) e de S. Malaquias (B).

¹⁶² Os relatos ocupam todo o cap. 27 do livro IV da Crónica de Brito. (BRITO, 1722).

¹⁶³ A vida de S. Tomás é tratada por Frei Bernardo de Brito (Livro VI, caps. 2-19), (MOURA, 2006, p. 320).

As esculturas dos Papas S. Gregório Magno e S. Eugénio III (Fig. 57), figuras de notável importância na história Cisterciense, são representadas de forma singular no modelo seguido. Em primeiro lugar, pela presença da Tiara papal, símbolo proeminente do papado, que faz o coroamento das cabeças. Depois pela barba abundante, que reforça a sua autoridade dos Sumo Pontífices no conjunto dos oito Santos. Os dois foram Monges: Gregório I Beneditino foi o confirmador da Regra de São Bento; Eugénio III o primeiro cisterciense a ser eleito Papa e contemporâneo da fundação do mosteiro¹⁶⁴, era representado envergando na mão direita a Férula papal de três braços (o Hierofante)¹⁶⁵.



Fig. 57 - Esculturas dos Papas Eugénio III(A) e Gregório Magno (B).

¹⁶⁴ MOURA. Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 319.

¹⁶⁵ Embora não tenha chegado até aos nossos dias, o Hierofante é visível nos registos fotográficos do retábulo antes do apeamento das esculturas.

O grupo dos oito Santos sustenta um tratamento dos paramentos sem grandes variações qualitativas. Vestidos de pontifical com as cogulas monásticas, apresentam uma modelação do denso volume dos panejamentos com pregueados essencialmente verticais, e mais irregulares e quebrados nas túnicas junto à base. As mangas com escavamentos profundos são outra característica repetida, juntamente com o pé avançado e a biqueira saída dos panejamentos excessivos, contribuindo na continuidade formal da série e na sua definição barroca¹⁶⁶.

O suporte anatómico do corpo que sustenta os trajes é praticamente invisível sendo escassa a gestualidade da estatuária, e por esse motivo é considerada por Carlos Moura “*uma série em que os valores do corpo foram subalternizados, dissimulados sob a espessura das massas têxteis que o revestem*”¹⁶⁷.

Na iconografia comum entre os santos, além da das cogulas monásticas, e das mitras nos bispos e arcebispos, o livro é um atributo obrigatório uma vez que foram todos autores de várias obras.

No que diz respeito à dupla da *Anunciação*, as duas imagens figuravam no retábulo frente a frente, ambas de pé. No lado da Epístola o Anjo representado seguindo a iconografia da *Anunciação*, é o interveniente activo da acção. Saúda e anuncia, com a boca entreaberta e o braço erguido, à virgem que foi a escolhida por Deus para realizar uma missão extraordinária. Da sua resposta dependerá o nascimento do Verbo Divino e a salvação da humanidade¹⁶⁸. Maria, no lado do Evangelho, tem um papel receptivo, de rosto sereno consente com um gesto suave de humilde aceitação na mão sobre o peito.

A imagem do anjo como uma criatura espiritual, incorpórea e que não está sujeita às leis da matéria, é transmitida na escultura através do extenso douramento e na policromia das vestes, de que restam poucos vestígios por se encontrarem encobertos pelo repinte integral da escultura. Atendendo à sua idealização com características andróginas, foi representado com feições jovens afeminadas e com uma volumosa cabeleira encaracolada¹⁶⁹.

¹⁶⁶ *ibidem*, p. 321.

¹⁶⁷ *idem*.

¹⁶⁸ CASIMIRO, Luís Alberto – *A anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500 – 1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, p. 594.

¹⁶⁹ MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p. 323.

As assas actualmente inexistentes (mas confirmada a sua existência pelos registos fotográficos) encontravam-se abertas, dando a ilusão de movimento ou exprimindo ainda a tensão de voo acabado de executar¹⁷⁰. A indumentária consiste numa túnica curta, cintada, sobre outra mais comprida, ambas com tratamento vertical das pregas. As mangas arregaçadas e os pés descobertos calçados com sandálias revelam algum movimento nos membros (Fig. 58B).



Fig. 58 - Escultura da Virgem (A) e Anjo Gabriel (B) da *Anunciação*.

A Virgem (Fig. 58 A) colocada perante a mensagem divina terá sido provavelmente representada segundo o ideal de beleza feminina da época em que foi produzida. Com rosto sereno e inexpressivo, surge dotada de longos cabelos negros encaracolados, com reflexos dourados dados pela aplicação singular de ouro¹⁷¹. São apanhados por uma tiara que os deixa cair sobre o peito e as costas em caracóis finamente moldados. A túnica

¹⁷⁰ CASIMIRO, Luís Alberto – *A anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500 – 1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, p. 595.

¹⁷¹ Este pormenor é inédito e apenas foi agora conhecido no desenvolvimento da intervenção levada a cabo pelo Projecto Taceo.

vermelho-rosado apresenta vestígios de um estofado praticamente perdido. Cingida na cintura prolonga-se com pregueado vertical de forma a cobrir os pés. O manto azul também estofado sobrepõe-se com pregas transversais de maior volume, apanhado diante o peito por uma fíbula.

A acompanhar esta cena da *Anunciação* e a *Assunção da Virgem* (removida entre 1771 e 1777) ocupavam no registo superior do retábulo, entre os janelões, o conjunto de oito anjos músicos (Fig. 59). São figurados tocando instrumentos musicais de cordas, acompanhando anjos cantores que seguram nas mãos uma partitura. Representam os coros celestes que nos céus glorificam os dois acontecimentos que ocorrem na terra: a encarnação do filho de Deus e exaltação da Virgem em corpo e alma¹⁷². Contudo, Carlos Moura para além desta leitura do conjunto afirma que a sua função principal seria louvar o Santíssimo, assistindo aos Lausperene¹⁷³.



Fig. 59 - Anjos músicos 1(A) e 5 (B) .

¹⁷² CASIMIRO, Luís Alberto – *A anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500 – 1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, p. 640.

¹⁷³ Esta era uma cerimónia que consistia na adoração do Santíssimo Sacramento da Eucaristia, através de um encadeamento contínuo de orações e salmos no coro, vinte e quatro sobre vinte e quatro horas, durante a exposição contínua da hóstia consagrada (MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, p.324).

Vestidos com túnicas sobrepostas seguindo o mesmo cânone do Anjo Gabriel, surgem com elegância e pontualmente com algum movimento, visível na torção do tronco ou da cabeça, e no avanço da perna. Contrariamente ao anjo da anunciação são representados descalços, alguns com uma maior definição das pernas e da própria estrutura óssea. As asas encontram-se abertas e emplumadas, embora não tanto como no Gabriel.

Sobre este grupo salientamos ainda o mau estado de conservação com que chegaram até aos nossos dias, tendo como consequência a maior dificuldade da sua análise devido às grandes áreas de lacunas formais de algumas esculturas.

3.4 Diagnóstico – Esculturas da Capela-mor

3.4.1 Métodos de exame e análise

Além das fotografias documentais com luz visível realizadas em primeiro lugar nas esculturas, pretendia-se em paralelo com a escultura do Rei D. Duarte, realizar uma série de análises para caracterizar e identificar analiticamente a composição da terracota e das camadas superficiais aplicadas sobre o corpo cerâmico, nomeadamente da camada de preparação, policromia e respectivo repinte existente em todas as esculturas, bem como determinar a natureza dos aglutinantes utilizados. Como vimos anteriormente, a sua realização foi impossível em tempo útil, procedendo-se assim apenas à recolha de uma amostra de terracota na escultura do Anjo 4 para a concretização dos mesmos ensaios físicos efectuados na escultura do Rei (Cálculo da porosidade aberta, absorção de água e massa volúmica aparente). Visto que dados do procedimento seguido já foram referidos anteriormente, não vão ser aqui repetidos. Nas amostras recolhidas espera-se ainda realizar a Difracção de Raios-X (DRX) e a Espectrometria de Fluorescência de Raios-X (FRX) para a caracterização das fases cristalinas e da composição química (respectivamente) da terracota. Os dados valores obtidos nos ensaios realizados são apresentados no Anexo II.

Como ainda não existem resultados destes dois exames, faremos a análise de outro estudo realizado anteriormente, no contexto do Projecto Taceo, com o mesmo objectivo da caracterização das terracotas.

O estudo das camadas superficiais foi efectuado apenas pela observação por microscopia, dos cortes estratigráficos de amostras recolhidas na escultura da Virgem da *Anunciação*. O motivo da recolha de amostras se ter focado apenas na Virgem, deve-se ao facto da escultura ser o principal objecto de intervenção no contexto do Projecto Taceo. As amostras foram recolhidas em áreas onde era visível policromia original e em zonas de repinte, com objectivo de visualizar a sucessão das camadas. Devido à natureza quebradiça do repinte, a recolha constituiu-se bastante difícil, não sendo possível em todos os casos uma estratigrafia clara. Os materiais e equipamentos utilizados para a preparação e observação das amostras foram os mesmos empregues no estudo da escultura do Rei D. Duarte.

A localização da recolha das amostras foi ilustrada através de um esquema elucidativo (Fig. 60).

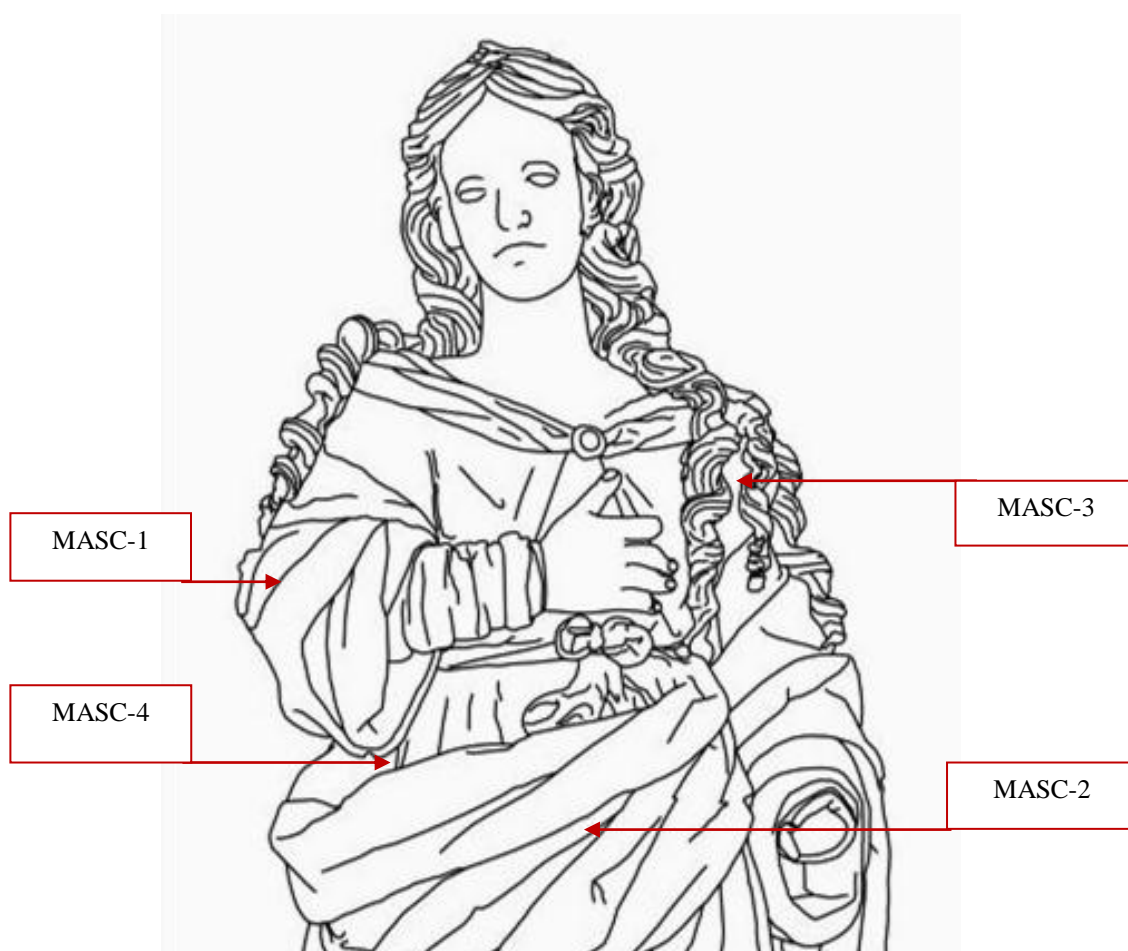


Fig. 60 - Sinalização do local de recolha de amostras para a caracterização da policromia.

3.4.1.1 Caracterização do Suporte

A caracterização do suporte cerâmico das esculturas encontra-se em desenvolvimento no âmbito do Projecto Tacelo. Em estudos anteriores no contexto do Projecto, foram realizadas análises de amostras recolhidas em vários núcleos escultóricos do mosteiro, entre eles na capela-mor, que envolveu a caracterização mineralógica por Difracção de Raios-X (DRX) e a caracterização da composição química por Espectrometria de Fluorescência de Raios-X (FRX). Para os mesmos estudos foram também efectuados ensaios físicos como porosidade aberta, absorção de água e massa volúmica aparente.

Do estudo realizado apresentamos apenas os dados obtidos a partir da amostra que corresponde “a uma das esculturas do retábulo da Capela-Mor¹⁷⁴”. Os resultados dos difractogramas (DRX) indicaram que a mineralogia da amostra deste núcleo é fundamentalmente constituída por quartzo (SiO₂) e calcite (CaCO₃), que são as fases que ocorrem com maior intensidade. Como fases secundárias constata-se a presença de filossilicatos do tipo moscovite (KAl₃Si₃O¹⁰(OH,F)₂), assim como goethite (α-FeO(OH)), feldspatos potássicos (KAlSi₃O₃) e caulinite (Al₂Si₂O₅(OH)₄)¹⁷⁵.

A análise química da amostra por FRX mostra que os elementos presentes em maior percentagem no corpo cerâmico são a Sílica (SiO₂), Alumina (Al₂O₃) e Óxidos de Cálcio (CaO).

O referido estudo, após a comparação dos dados obtidos com outros estudos efectuados em matérias-primas cerâmicas, conclui: “as peças de onde foram recolhidas as amostras teriam resultado provavelmente de produção com matérias-primas locais¹⁷⁶ (...) seriam essencialmente argilas (ilitico-cauliníticas) calcíticas¹⁷⁷”. E ainda: “A cozedura teria sido efectuada em fornos cuja câmara não teria aquecimento e temperatura máxima homogénea, resultado em peças bem cozidas (...) e outras mal cozidas, de tal forma que não teriam sofrido acções térmicas superiores a 550°C uma vez que há amostras que

¹⁷⁴ COROADO, João [et al.] – Estudo para a conservação das esculturas monumentais em terracota do mosteiro de Alcobaça: Projecto Tacelo. In CARREIRA, José Albuquerque – *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*, p. 114.

¹⁷⁵ *ibidem*, pp. 115-116.

¹⁷⁶ *ibidem*, p. 117.

¹⁷⁷ *ibidem*, p. 118.

apresentam caulinite, que amorfiza a temperaturas superiores à indicada”, referem-se aqui os autores à amostra correspondente ao conjunto da capela-mor.

3.4.1.2 Análise estratigráfica

Para o estudo das estratigrafias vão ser apresentadas apenas três amostras, de um total de quatro recolhidas. Antes da recolha das amostras foi realizada uma primeira sondagem com bisturi, que permitiu perceber que as carnações já não possuem policromia subjacente ao repinte, por esse motivo não foi recolhida nenhuma amostra nessas áreas.

3.4.1.2.1 Amostra MASC-1

A amostra foi recolhida numa zona de repinte. Através da observação ao MO visualizou-se a sequência das camadas (Fig. 61). A primeira camada visível logo após o suporte é a camada de preparação de cor branca, frequentemente aplicada com o objectivo de homogeneizar a superfície e promover uma melhor adesão da camada cromática ao suporte. Apresenta uma granulometria aberta e uma espessura que varia entre 500 – 700 microns. Sobre esta é visível a camada de bolo-arménio, com cor laranja-avermelhado e aspecto muito homogéneo. A espessura mais reduzida com 100 – 110 microns e a superfície lisa servem de base à folha de ouro.

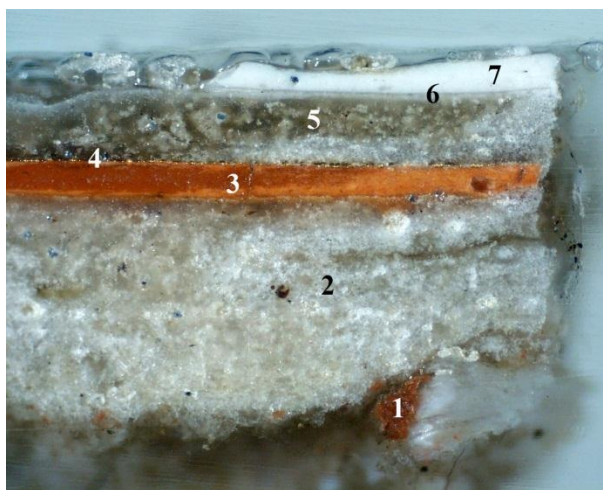


Fig. 61 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MASC-1: 1- suporte; 2- camada de preparação branca; 3- bolo-arménio; 4- folha de ouro; 5- primeira camada do repinte; 6- segunda camada do repinte; 7- camada final branca do repinte.

Depois da folha de ouro é visível o espesso repinte que constatamos ter sido aplicado em três camadas. A primeira com uma espessura entre os 200 – 250 microns, apresenta um aspecto similar à preparação branca. A segunda é muito mais fina (20µm) e homogénea, e a terceira que corresponde à camada visível à superfície da escultura, com uma espessura variável entre 100 – 120 microns apresenta um aspecto igualmente muito homogéneo.

3.4.1.2.2 Amostra MASC-2

Foi recolhida uma amostra do repinte para estudo (Fig. 62). A observação ao MO confirmou a descrição da amostra anterior. O repinte é constituído por três camadas: a primeira é a mais espessa, varia entre 500 – 550 microns, apresenta um aspecto pouco homogéneo e granulometria aberta. A segunda é a mais fina das três com 20 – 25 microns e tem um aspecto muito mais compacto que a anterior. Por último, a terceira varia entre os 120 – 150 microns, apresenta cor branca e um aspecto muito homogéneo, levando a crer que a intenção seria mesmo conseguir uma superfície muito lisa e com perfeito acabamento.

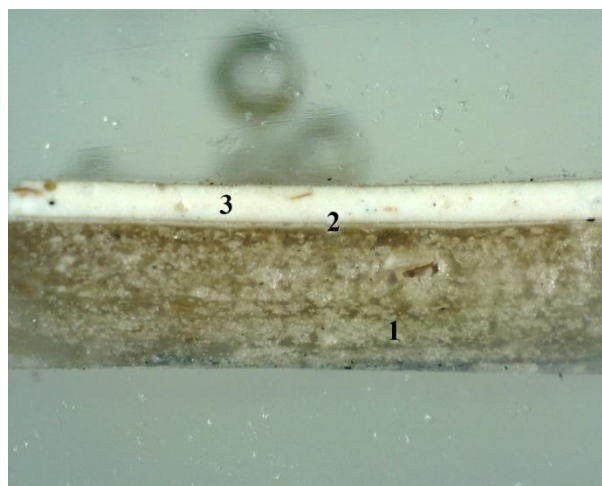


Fig. 62 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MASC-2: 1- primeira camada do repinte; 2- segunda camada do repinte; 3- camada final branca do repinte.

3.4.1.2.3 Amostra MASC-4

A estratigrafia da amostra é representativa da cor azul do manto da Virgem (Fig. 63). Na observação ao MO, é visível em primeiro lugar a folha de ouro, uma vez que a amostra foi recolhida numa área em destacamento das camadas, tendo ficado os estratos subjacentes (bolo-arménio e preparação branca) na escultura. A camada azul apresenta uma espessura entre 100 – 150 microns com aspecto homogéneo. É seguida pelo repinte, também constituído por três camadas. A primeira varia entre 500 – 700 microns, a segunda com 40 – 45

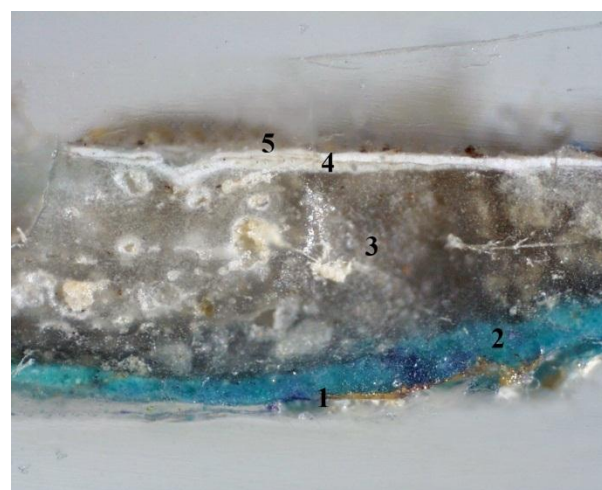


Fig. 63 - Microfotografia estratigráfica (100x) da amostra MASC-4: 1- folha de ouro; 2- camada cromática azul; 3- primeira camada do repinte; 4- segunda camada do repinte; 5- camada final do repinte.

microns e a terceira 30 – 35 microns, todas com as mesmas características descritas na observação da amostra MASC5, embora visivelmente menos espessas.

3.4.1.2.4 Discussão dos dados obtidos na análise estratigráfica

No estudo deste domínio, a primeira verificação que se impõe é a existência de uma técnica de policromia simples. Não foi possível confirmar na terracota a presença de uma camada impermeabilizante, descrita noutro estudo realizado no núcleo escultórico do relicário¹⁷⁸. Porém verifica-se que a estratigrafia é composta por uma camada de preparação branca com uma espessura entre os 450 – 700 microns, onde se sobrepõe nas zonas douradas, uma camada de bolo-arménio com espessura entre os 100 – 120 microns, à qual se acrescenta a folha de ouro. Sobre o douramento foi aplicada uma camada cromática para a realização de estufado.

Em relação ao repinte presente nas esculturas, as características que apresenta indicam que terá sido realizado de forma pensada. Foi aplicado em três camadas: a primeira como se de preparação se tratasse, permitiu o nivelamento da superfície polícroma que se encontrava em mau estado, e as duas posteriores conseguiram um alisamento perfeito da superfície, levando a crer que a intenção poderia ser a imitação de um material polido, sugerimos o mármore.

A futura identificação das cargas e pigmentos utilizados nas policromias e no repinte, assim como dos seus aglutinantes, irá certamente trazer novos dados para a continuação do estudo das esculturas. Porém, a longo prazo, o estudo deverá ser alongado às restantes esculturas, permitindo uma maior recolha de amostras para análise e comparação de resultados obtidos.

¹⁷⁸ MOURA, Carlos [et al.] – Os bustos-relicário, Alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobaça. In *Policromia, Actas do congresso Internacional, Lisboa*, p.63-70.

3.4.2 Estado de conservação das esculturas

A descrição do estado de conservação das esculturas será feita para o conjunto, uma vez que todas as esculturas se encontram em semelhante condição. No entanto, sempre que se considerar necessário, falaremos nos casos particulares de forma individual. No Anexo I é feita a descrição esquemática do estado de conservação de cada uma das esculturas e é apresentado o mapeamento de duas esculturas de cada grupo – Santos da ordem de Cister, *Anunciação* e Anjos músicos – colocando assim em evidência a diferença existente no estado de conservação dos três conjuntos.

Fazemos também uma chamada de atenção para um Anjo 8, e para a escultura de S. Roberto, ambos localizados sobre a parede sul da Sala do Capítulo. Uma vez que os dois foram alvo de uma intervenção recente de conservação e restauro (2011-2012) em que foi garantida a estabilidade das esculturas, consideramos que a avaliação do seu estado de conservação não se justifica.

De uma forma geral, o estado de conservação das esculturas é mau, havendo o risco de perda total de algumas obras. Ao nível do suporte, os principais problemas estão localizados nos casos em que o taceo inferior se encontra em contacto directo com o chão. Nestes casos é evidente uma clara falta de coesão da terracota, causada pela ascensão por capilaridade da humidade existente no pavimento. É o caso do grupo dos anjos músicos¹⁷⁹ e das duas esculturas da *Anunciação*.

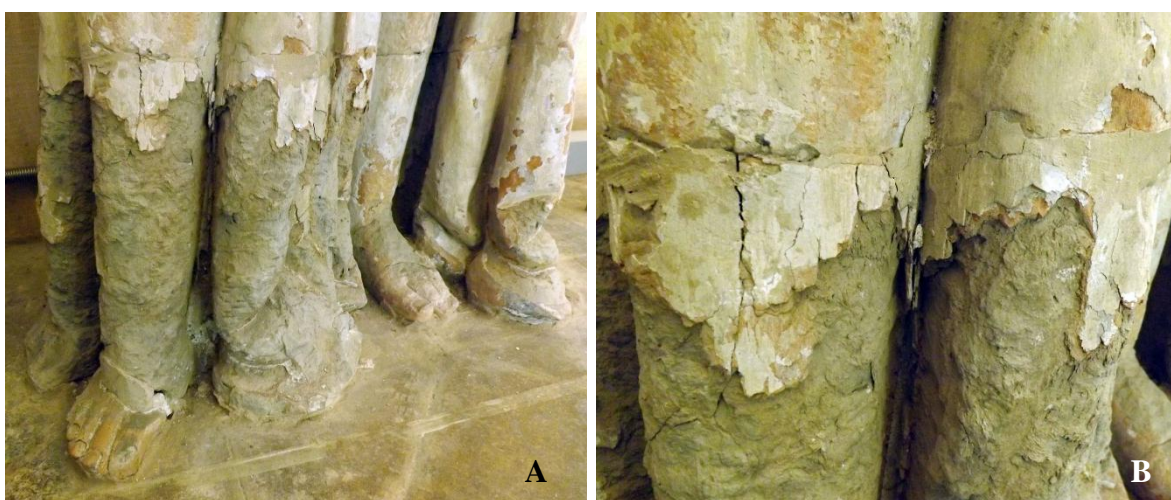


Fig. 64 - Taceo inferior do Anjo 2 (A) e respectivo pormenor do destacamento de lascas da terracota (B).

¹⁷⁹ Salvo a excepção de um, que na intervenção em 2011-2012 foi colocado sobre uma peanha.



Fig. 66 - Anjo 5. Lacunas ao nível do suporte.



Fig. 65 - Tacelo inferior do Anjo 1. destacamentos de lascas da terracota.

As esculturas dos anjos são a que se encontram em pior estado do núcleo escultórico. Todas elas apresentam grandes áreas com perda do material de suporte por destacamento de lascas e lacunas estruturais nos taceles e na volumetria, mais frequentes no rosto (Fig. 66), asas, membros superiores, instrumentos musicais e nos taceles inferiores (Fig. 64 e Fig. 65), colocando em risco a resistência estrutural das esculturas. No Anjo 7, a manga esquerda encontra-se fracturada, e suspensa por um arame (Fig. 69). O Anjo 2 está extensamente mutilado, faltando-lhe a cabeça, braços e asas e instrumento musical (Fig. 67).

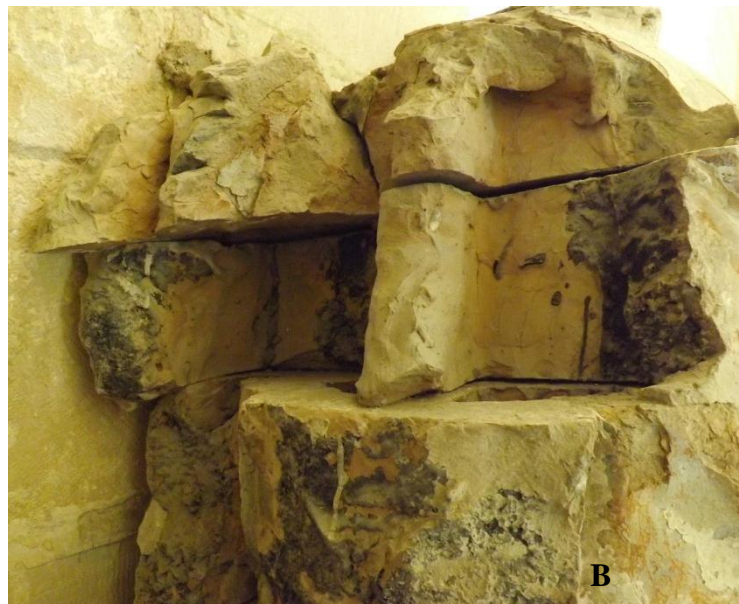


Fig. 67 - Anjo 2, com extensas áreas de lacunas volumétricas e estruturais (A) e respectivo pormenor das lacunas e fracturas no tacelo superior. (B)

No caso do Anjo 3, além da falta do tavelo superior correspondente à cabeça, e da lacuna volumétrica do braço direito, a extensão das lacunas estruturais presentes nas costas dos tavelos, colocam a escultura em risco. (Fig. 68). Este tipo de lacunas embora sejam invisíveis à primeira vista, conferem grande instabilidade ao tavelo correspondente e consecutivamente ao conjunto de tavelos que compõem a escultura.

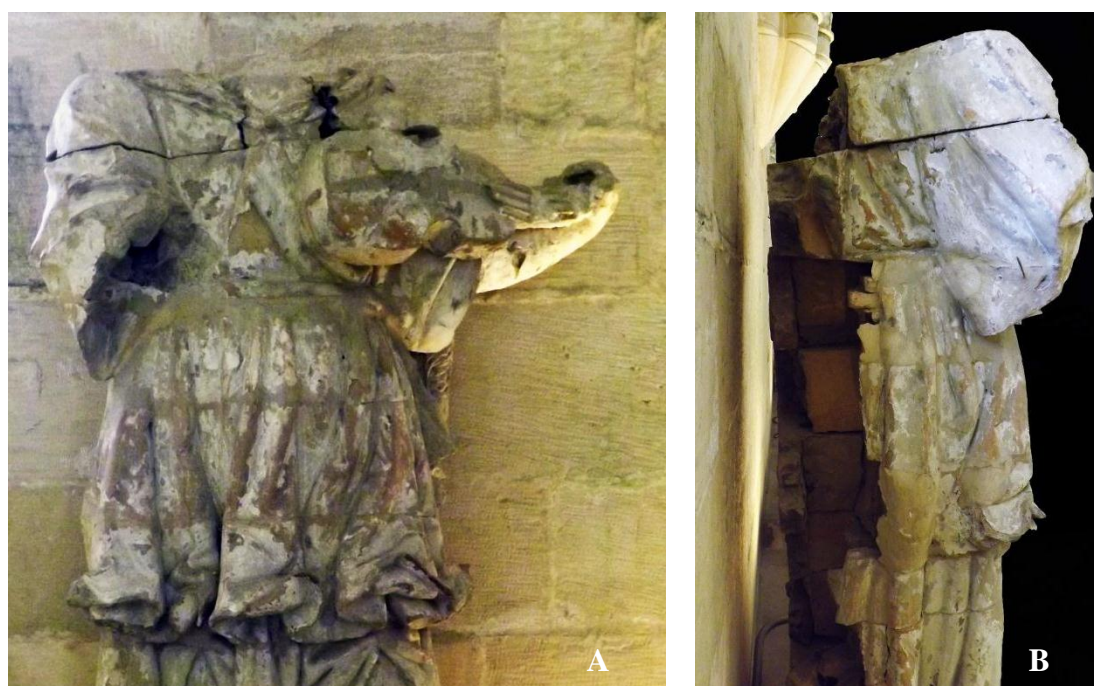


Fig. 68 - Aspecto frontal do Anjo 3. Lacuna volumétrica do braço direito, e perda do tavelo superior, correspondente à cabeça (A). Lacunas estruturais nas costas dos tavelos (B).



Fig. 69 - Lacunas volumétricas no instrumento musical e braços. Pormenor da solução adoptada para segurar o fragmento da magá esquerda do Anjo 7.



Fig. 71 - Fragmentos do Anjo 4 acondicionados em reserva.

Outros dois anjos, devido ao mau estado em que se encontravam, muito fragmentados e “*com perdas de grande parte do material dos taceles inferiores*¹⁸⁰”, foram alvo de intervenção em 2002. No Anjo 6 foram desmontados os três taceles inferiores para posterior acondicionamento em reserva, encontrando-se actualmente em exposição na Sala do Capítulo a metade superior da imagem¹⁸¹(Fig. 70). O Anjo 4, por se encontrar em muito pior estado, foi totalmente desmontado e igualmente acondicionado em reserva (Fig. 71).

No grupo da *Anunciação*, as lacunas volumétricas existentes são na mão direita do Anjo Gabriel e na esquerda da Virgem. Ambas as esculturas também apresentam pontualmente perdas do material de suporte por destacamento de lascas nos taceles inferiores, embora sem a extensão que ocorre nos Anjos Músicos. Na escultura da virgem, os dois taceles inferiores encontram-se bastante húmidos, sendo notória na prega do manto, a desagregação da terracota e a fractura a meio do tacele (Fig. 72).



Fig. 70 - Solução adoptada para suster os taceles do Anjo 6.

¹⁸⁰ SEIXAS, Luís Filipe – *Relatório da intervenção de desmontagem e transporte de duas esculturas em terracota representando Anjos Músicos da Sala do Capítulo, Mosteiro de Alcobaça.*

¹⁸¹ Não podemos deixar de fazer aqui uma crítica à solução adoptada para suster os taceles em exposição, a nosso ver extremamente inestética e descontextualizada do restante conjunto.

A origem destes danos a nível do suporte, como é o caso das fracturas, fissuras e lacunas, para além dos problemas decorrentes do processo de fabrico, têm também uma forte ligação com a acção antrópica, pela desmontagem e montagem das esculturas, actos de vandalismo ou mesmo a falta de acções de conservação¹⁸². Contudo, a principal causa destas alterações nos materiais são os altos índices de humidade relativa presentes na sala. Sem qualquer sistema de controlo ambiental, o espaço encontra-se directamente aberto para o exterior do claustro, havendo alturas em que a água chega a estar em contacto directo com as esculturas, consoante as intempéries do ano.



Fig. 72 - Humidade visível no taceo inferior Virgem.

O grupo escultórico dos Santos da ordem de Cister é o que se encontra em melhor estado do conjunto. A maior parte das esculturas não apresenta uma falta de coesão da terracota tão grave quanto a existente nos anteriores, porém nos poucos casos em que esta existe, verifica-se no primeiro taceo. As lacunas volumétricas nos membros superiores são comuns a todos, localizando-se principalmente nas mãos, dedos e no livro (Fig. 73). Outras áreas muito fracturadas e mutiladas são os panejamentos, principalmente no final das pregas. Várias esculturas apresentam fracturas e lacunas estruturais nos taceos na zona das costas.

¹⁸² COROADO, João [et al.] – Estudo para a conservação das esculturas monumentais em terracota do mosteiro de Alcobaça: Projecto Taceo. In CARREIRA, José Albuquerque – *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*, p. 113.

Tanto no conjunto dos Santos como no dos Anjos, algumas áreas de fractura e lacuna encontram-se revestidas por uma espessa pasta de cor negra à base de cera e resina. Esta foi usada em intervenções anteriores para fazer a colagem de fragmentos ou a consolidação de fendas muito abertas provocadas pela cozedura. É comum a presença deste adesivo na colagem das lacunas correspondentes às mãos das esculturas e nos instrumentos musicais dos anjos (Fig. 69Fig. 73^a). Infelizmente, constata-se que em praticamente todos os casos em que foi aplicado, já não existe o respectivo fragmento da lacuna. O mesmo não aconteceu com outros fragmentos provenientes deste núcleo escultórico, que têm vindo a ser guardados em reserva quando são detectados. Porém a crescente acumulação de espólio neste espaço tem vindo a dificultar a sua organização, verificando-se em alguns casos o incorrecto acondicionamento e identificação de fragmentos, correndo-se o risco de não se saber o que existe em reserva.



Fig. 73 - Lacunas volumétricas. S. Tomás (A); S. Bento (B); S. Bernardo (C); Papa Eugénio III (D).

Em algumas esculturas é visível a presença de agrafos de metal, colocados em intervenções anteriores. Utilizados para reforçar a colagem de fragmentos ou a ligação entre taceiros, actualmente encontram-se oxidados e alguns partidos, deixando por isso de cumprir a sua função. Na escultura do S. Bernardo são apenas estes elementos que seguram a longa manga caída no braço direito, estando por isso em risco iminente de queda. Como reforço foi colocada uma argamassa de cimento junto aos agrafos para que colmatasse os orifícios em que estão cravados na terracota (Fig. 75).

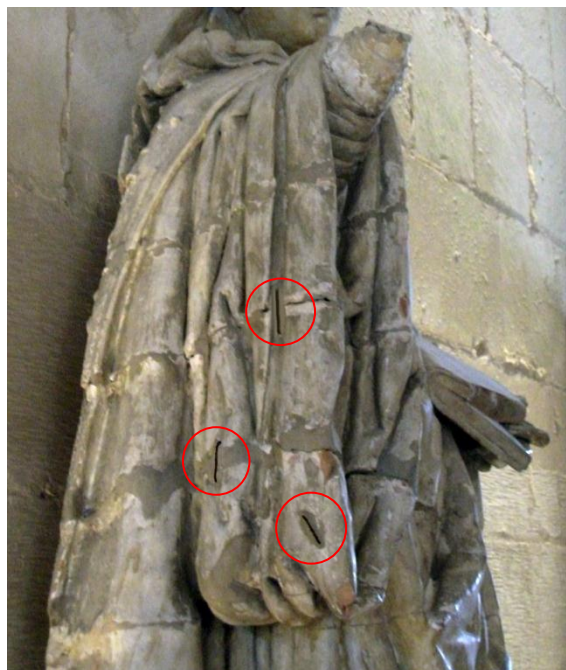


Fig. 75 - Localização dos agrafos metálicos na manga da escultura de S: Bernardo.

Em relação à camada superficial, é geral em todas as esculturas o repinte branco de que foram alvo enquanto ainda estavam no seu local de origem. Ao que tudo indica esta intervenção terá sido realizada devido ao mau estado em que se encontrava a policromia original. Possivelmente tendo sido encarada como uma intervenção de emergência, o repinte geral das esculturas totalmente de branco, permitiu manter os valores plásticos da modelação e por outro lado, obter um maior destaque na relação claro-escuro, transmitido uma ideia de que as esculturas passaram a ser produzidas num material mais nobre, a pedra. No entanto a espessa camada branca aplicada resultou também na perda de definição de alguns



Fig. 74 - Perda de expressividade do rosto da escultura do Papa Eugénio III.

pormenores e expressividade das carnações, cabelos e na decoração dos panejamentos. Assinala-se o caso das esculturas do S. Bernardo, Papa Gregório Magno e Papa Eugénio III (Fig. 74).

Para o provável polimento da superfície após a aplicação do repinte, ou apenas como camada final de protecção, parece ter sido aplicada uma camada de verniz, que se encontra muito amarelecida, sendo até visíveis escorrências onde foi aplicado em excesso (Fig. 76). Contudo esta camada não foi observada na Microscopia Óptica das estratigrafias das amostras recolhidas.

Ainda ao nível do repinte, evidencia-se uma um desgaste acentuado da superfície e uma rede de estalados em risco de destacamento, em todas as esculturas. Estes ocorrem principalmente nas áreas mais expostas, como as esquinas e superfícies susceptíveis ao contacto directo com a humidade, como é o caso dos taceles inferiores e superiores das esculturas (Fig. 77).

A natureza dos materiais utilizados no repinte foi determinante para a ocorrência desta alteração na superfície. A espessa camada branca é altamente higroscópica e, por isso, muito susceptível às variações de humidade relativa, resultando em tensões na superfície e na perda das propriedades aglutinantes dos materiais. Esta reacção leva consequentemente à pulverulência do material e à ocorrência de destacamentos do repinte, bem como na maior parte das vezes da policromia original, originando lacunas que em



Fig. 76 - Escultura de .Tomás. Marcas de escorrência .



Fig. 77 - Anjo 5. Rede de estalados no repinte.

muitas áreas deixam à vista a totalidade do suporte, sempre mais manifesto nos taceles inferiores (Fig. 78). Exemplo disso são as esculturas dos da *Anunciação*, dos Anjos Músicos, S. Gregório Magno, S. Estevão, S. Bento e o S. Bernardo. Esta situação ocorre também particularmente perto das juntas entre taceles, não só por serem as arestas do suporte mais fragilizadas, como também devido à existência de argamassa de cimento aplicada entre os taceles em intervenções anteriores. As tensões criadas pela argamassa são claras nestas áreas, resultando também no destacamento e lacunas em todos os estratos.



Fig. 78 - Escultura do Papa Gregório. Rede de estalados com destacamentos junto às argamassa de cimento.

Para além da utilização do cimento no preenchimento de juntas, também foi usada pontualmente em preenchimentos volumétricos e consolidação de fracturas.



Fig. 80 - Escultura da Virgem. Pulverolência da camada polícroma azul subjacente ao repinte.



Fig. 79 - Anjo 3. Vestígios do douramento subjacente à camada de repinte.

A policromia original é visível em algumas zonas onde houve destacamento e perda do repinte e pontualmente em áreas menos expostas, como por exemplo, nos cantos entre as mãos e o livro nos Santos da Ordem de Cister (Fig. 81), e interior da mangas e das pregas dos panejamentos. Quando é visível, constata-se que houve uma alteração das propriedades do aglutinante do pigmento devido ao aspecto pulverulento que apresenta (Fig. 80). Na maior parte das vezes esta policromia é acompanhada pela folha de ouro,

denunciado a presença de um estufado, contudo muito desgastado, colocando à vista a camada de bolo-arménio (Fig. 79).

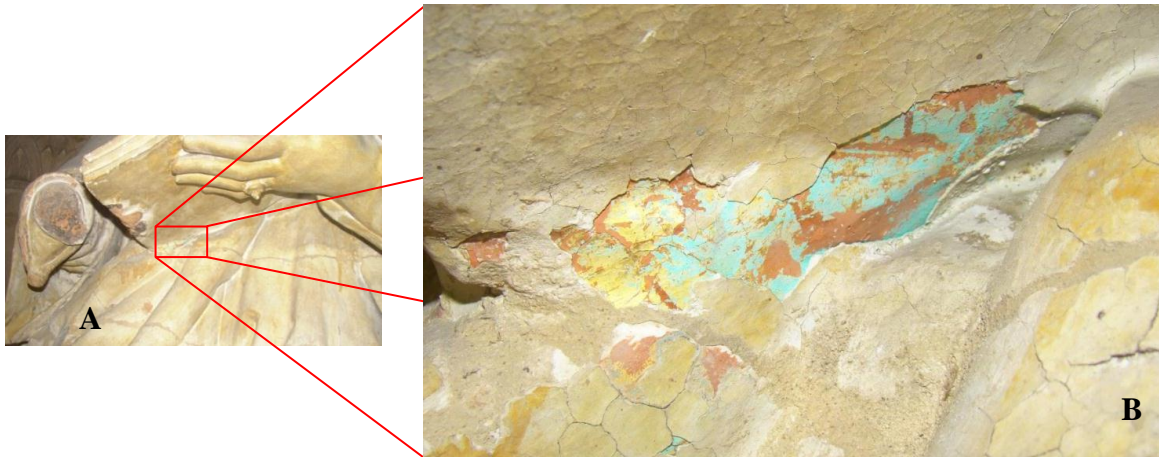


Fig. 81 - Escultura de S. Tomás. Localização dos vestígios de policromia original (A) e respectivo pormenor (B).

A superfície das esculturas encontra-se coberta por uma densa camada de pó, depositada em maior quantidade nas reentrâncias e relevos das moldações (Fig. 83). Estas concavidades serviram também ao longo dos anos para serem depósito de todo o tipo objectos e lixo deixados pelos visitantes do espaço (Fig. 82). A acumulação de todos estes detritos estimula a criação de focos de humidade e proporciona um ambiente propício à colonização biológica. No caso particular da escultura do S. Estevão, o interior da mitra serviu para a nidificação de pombos.



Fig. 83 - Acumulação de pó na superfície.



Fig. 82 - Moedas encontradas no interior das mangas.

3.5 Proposta e Intervenção de Conservação e Restauro

O núcleo escultórico presente na Sala do Capítulo é constituído por dezoito esculturas. Porém como vimos anteriormente, embora o estado de conservação das esculturas seja semelhante quando analisadas em conjunto, a verdade é que cada uma representa um caso único de estudo, devendo por isso ser analisada individualmente para consecutivamente se estabelecer uma proposta de tratamento individual para cada uma. Logo antes de se realizar essa análise, percebemos que seria impossível produzir uma proposta de tratamento completa para cada escultura para uma intervenção exequível no contexto do estágio. Não só por uma questão de tempo, como também pela própria falta de materiais e meios para se realizar uma intervenção desta envergadura. Para reforçar esta premissa, sabemos que em princípio não haverá continuidade na intervenção após o estágio, uma vez que o Mosteiro não possui meios para o fazer.

Por conseguinte, qualquer proposta de intervenção para o conjunto, seja ela qual for, será sempre discutível. Se por um lado é certo que uma proposta individual para cada escultura não será cumprida, também é igualmente certo que uma intervenção excessivamente contida poderá ficar longe das verdadeiras necessidades de cada imagem. Partindo desta questão, achamos que o mais indicado seria ter uma abordagem com carácter essencialmente conservativo para o conjunto, salvaguardando e potenciando o seu valor histórico e artístico através de pequenas intervenções pontuais que consideramos urgentes e possíveis de realizar no contexto de estágio.

Assim o tratamento terá essencialmente um cariz de manutenção, mas em alguns aspectos permitirá também oferecer continuidade numa futura intervenção, nomeadamente nas peças do conjunto que se encontram em reserva.

3.5.1 Proposta de tratamento – Sala do capítulo e reserva

Em primeiro lugar consideramos que a espessa camada de pó depositada à superfície das esculturas é inaceitável. Desvirtua completamente o conjunto, e mais importante do que isso, constitui um foco propício à acumulação de humidade sobre as esculturas e estimula a colonização biológica no espaço e nas próprias imagens.

A limpeza superficial deverá ser muito cautelosa e realizada com trinchas de cerdas macias, possibilitando a realização em simultâneo da fixação das camadas superficiais em

risco de destacamento. Estas duas operações devem inicialmente ser realizadas em conjunto, uma vez que a quantidade de pó é tal, que se torna impossível depositar o adesivo consolidante directamente nas áreas em risco. É necessário limpar cuidadosamente e imediatamente depois fixar os extractos.

Embora a camada que se encontra manifestamente em maior risco de destacamento seja o repinte, consideramos que a sua conservação é essencial uma vez que neste contexto de intervenção mínima o objectivo é manter o máximo possível de matéria das esculturas, atenuando os processos de degradação. A continuidade da camada de repinte nestas obras permite não só preservar o que resta das camadas policromas originais, que em alguns casos ainda se encontram subjacentes, bem como o estudo futuro dos respectivos estratos, deixando-se em aberto a possibilidade de numa futura intervenção, fazer-se ou não, o levantamento do repinte.

Após esta primeira intervenção na Sala do Capítulo, propõem-se uma abordagem na Reserva onde se encontram depositados os fragmentos provenientes das esculturas. Verificamos que os fragmentos acumulam-se neste espaço, em prateleiras e caixas, na sua maioria sem a identificação do seu local de origem, correndo-se o risco de nunca voltarem à respectiva escultura.

O caso concreto das esculturas dos anjos músicos desmontadas em 2002 é um exemplo claro da falta de critério na organização da reserva. Os taceiros fragmentados que constituem o Anjo 4 encontram-se misturados sem um seguimento lógico, constituindo um problema na leitura das formas e, conseqüentemente impossibilitando qualquer identificação da sua proveniência. Esta ausência de identificação do conjunto de taceiros, fez com que, com o passar dos anos, a existência desta escultura em reserva fosse praticamente esquecida, sendo mesmo para algumas pessoas desconhecido o seu paradeiro.

É de extrema importância proceder-se à identificação e separação destes fragmentos para impedir o seu desaparecimento por esquecimento ou negligência, possibilitando por outro lado uma futura intervenção, em que porventura seja possível devolver o anjo ao conjunto. Contudo, a fragilidade física do suporte devido ao estado de desagregação em que se encontra, constitui um problema sério de quase ruína total, sendo por isso urgente a sua consolidação para um manuseamento dos taceiros e fragmentos sem correr riscos.

Tendo em conta a fragilidade de alguns fragmentos, a consolidação deverá ser realizada sempre que for necessário, com concentrações graduais de adesivo no solvente,

para uma penetração em maior profundidade. Para além da consolidação do suporte, também as camadas superficiais devem ser alvo desta intervenção de carácter urgente para minimizar o risco de destacamento. Embora a policromia original e, em alguns casos, o repinte, se encontrem praticamente perdidos, a sua existência ainda que numa percentagem muito reduzida, deve ser preservada, pois constitui um testemunho histórico e artístico da obra, passível de um estudo futuro.

Após a obtenção de resistência física, a manipulação dos fragmentos poderá ser realizada com maior segurança, permitindo a sua identificação por correspondência de fracturas e o estabelecimento de uma ordem de colagem. Esta organização dos fragmentos por taceiros correspondentes será essencial para o correcto acondicionamento do conjunto.

Durante a triagem e identificação poderá haver casos pontuais em que a colagem imediata entre peças se considere necessária para garantir a estabilidade física do taceiro correspondente, ou do próprio fragmento.

A identificação de outros fragmentos existentes na reserva, provenientes das esculturas presentes na Sala do Capítulo, deverá ser realizada igualmente através de uma busca por correspondência dos fragmentos com as lacunas presentes nas esculturas. Este processo prevê-se demorado, porém permitirá seguramente em alguns casos fazer-se a imediata colagem dos fragmentos nos respectivos locais, prevenindo a sua dispersão pela reserva e consequentemente o seu desaparecimento.

Todas estas pequenas intervenções são norteadas pelo *Princípio da Intervenção Mínima* tendo como objectivo a preservação e a manutenção do conjunto escultórico, atrasando ligeiramente alguns processos de degradação dos materiais. Porém, esta abordagem nunca poderá ser olhada como a ideal ou estritamente necessária para as obras. Muito pelo contrário, o conjunto escultórico necessita urgentemente de uma intervenção profunda, restando-nos aceitar que o efeito dos tratamentos realizados não será eterno.

3.5.2 Intervenção de conservação e restauro

A intervenção neste núcleo escultórico teve início nas esculturas da Sala do Capítulo com a fixação de emergência das camadas superficiais em maior risco de descolamento, para reduzir o risco de perda durante a posterior limpeza superficial. O consolidante adoptado foi o Paraloid B72® dissolvido a 10% em acetona. Este permitiu uma fixação rápida, embora pouco profunda, nos estratos devido à alta volatilidade da acetona, mas a necessária para se proceder à limpeza com maior segurança. Contudo, a limpeza teve necessariamente de ser realizada de forma muito controlada e complementada com uma consolidação mais rigorosa das camadas superficiais.

O mesmo consolidante foi aplicado por deposição com pincel ou injeção com seringa em percentagens crescentes, partindo de 5% até 10%, permitindo uma maior penetração, e consolidação do repinte nas zonas em que se encontrava em maior desagregação e descolamento. Os descolamentos mais significativos registaram-se em todas as esculturas nas arestas mais expostas dos panejamentos, como as mangas no final das pregas, bem como perto das juntas entre taelos, devido à tensão criada pela presença de argamassas de cimento.



Fig. 84 - Limpeza da tiara papal da escultura de Gregório Magno.

Desta forma a limpeza avançou progressivamente, removendo-se grandes quantidades de poeiras e detritos acumulados sobre as esculturas, com o auxílio de trinchas de cerdas macias e por uma aspiração com potência controlada (Fig. 84). Estas duas

operações permitiram examinar as obras com maior pormenor, resultando numa maior noção do real estado de conservação das camadas superficiais, em alguns casos em gravíssimo risco de destacamento de grandes áreas. Após esta percepção reforçámos a ideia de que a consolidação realizada terá uma acção infelizmente pouco eficaz no total de cada obra, sendo necessária claramente uma futura consolidação com meios mais eficazes. Contudo sentimos que a nossa acção não foi de todo em vão, pois se por um lado sabemos que não resolveu o problema, por outro conseguiu atrasar um pouco o processo de deterioração até que seja possível uma nova intervenção.

A segunda fase da intervenção realizou-se maioritariamente no espaço da reserva, com vista à organização e acondicionamento dos fragmentos provenientes do conjunto. A separação dos fragmentos por correspondência de fracturas realizou-se no conjunto correspondente ao Anjo 4 que foi desmontado em 2002. Porém o estado de desagregação de algumas peças era de tal forma grave, que a sua consolidação foi urgente para conseguir travar a perda consecutiva de matéria do suporte por pulverulência ou destacamentos de lascas. Esta acção procedeu-se de forma gradativa com a resina acrílica Paraloid B72®, dissolvida em acetona em percentagens crescentes, de 3%, 5% e pontualmente 10%, respeitando tempos de secagem de forma a garantir uma boa penetração do consolidante (Fig. 85). A consolidação permitiu obter resultados razoáveis, contudo em alguns casos só esta acção não foi suficiente para garantir a estabilidade física do suporte.



Fig. 85 - Consolidação do suporte.

Após uma posterior limpeza superficial dos fragmentos e fixação das camadas superficiais, com o mesmo método utilizado anteriormente nas esculturas da Sala do Capítulo, continuou-se a sua triagem e identificação para a colagem.

A realização da colagem foi necessária, não só para devolver a forma e a leitura dos taelos fragmentados, como também para criar resistência mecânica aos respectivos

fragmentos, através da sua reunião numa única peça, constituindo assim um complemento à consolidação realizada.

A pasta de cor negra existente nas linhas de fractura dos fragmentos, foi removida mecanicamente e, quando necessário, com acetona (Fig. 86). Utilizada em intervenções anteriores encontrava-se muito quebradiça e a sua espessura impossibilitava a correcta ligação entre fragmentos nas colagens realizadas.



Fig. 86 - Remoção da pasta negra presente nas fracturas.

As colagens foram feitas com dois tipos de resina diferentes, consoante a especificidade das partes a colar. Para fixar pequenos fragmentos com reduzida função estrutural no taceo correspondente, utilizou-se o Paraloid B72® a 50% em acetona, facilmente reversível e com um bom poder adesivo. Na colagem de fragmentos de maior dimensão, cuja sua localização constitui um ponto importante de suporte



Fig. 87 - Taceo e respectivos fragmentos antes de serem colados.

estrutural, tanto do taceo respectivo, como do conjunto de taceos que constituem a escultura, utilizou-se uma resina epóxida bicomponente de acção rápida, EPO 121 CTS¹⁸³, permitindo uma ligação entre as partes com grande resistência mecânica (Fig. 87Fig. 88).

¹⁸³ A resina EPO 121 CTS é fornecida com uma apresentação dupla, composta pela resina EPO121 e o catalisador K122. Os dois componentes devem ser preparados numa proporção de 100g para 10g respectivamente, e aplicados com uma espátula sobre a superfície da fractura.

A utilização de uma resina epóxida é sempre muito controversa devido à sua reduzida reversibilidade. Porém, ficou provado que esta característica aumenta bastante quando é aplicada uma barreira de interface, com um adesivo mais reversível, entre as áreas de ligação dos fragmentos antes da aplicação da resina epóxida. O mesmo estudo mostra que o Paraloid B72® dissolvido a 17% em acetona é suficiente para assegurar parte do conjunto estrutural e proporcionar uma barreira reversível entre os substratos e a resina epóxida¹⁸⁴.



Fig. 88 - Colagem de um taceo.

Tentado seguir o princípio fundamental da Conservação e Restauro, que diz respeito à reversibilidade das intervenções, a colagem procedeu-se conforme a informação disponibilizada no estudo, tendo sido aplicado um filme de Paraloid B72® na percentagem indicada, antes da deposição da resina EPO 121 CTS já preparada. A aplicação desta camada em ambas as faces, deve respeitar inteiramente o tempo de secagem do adesivo, permitindo que este adquira todas as suas propriedades de resistência mecânica, constituindo uma linha de ligação forte para a posterior colagem com a epóxida¹⁸⁵.

Nas áreas de fractura em que houve grandes perdas do material do suporte impossibilitando o fechamento completo das juntas de colagem, foi adicionada inicialmente no preparo de resina, uma carga inerte de pó de pedra permitindo obter uma maior espessura na resina, e consecutivamente o preenchimento dos espaços entre juntas. Em todas as colagens, o aperto necessário para a união dos fragmentos foi dado com cintas de aperto, possibilitando uma pressão constante durante o tempo de endurecimento do adesivo.

¹⁸⁴ PODANY, Jerry, [et al.] – Paraloid B-72 as a structural adhesive and as a barrier within structural adhesive bonds: Evaluations of strength and reversibility. In *JAIC*, pp. 15-33.

¹⁸⁵ *idem*.

Nos casos em que as colagens realizadas impossibilitam uma futura fixação de outros fragmentos de que não se sabe o seu paradeiro, utilizou-se apenas o Paraloid B72®, permitindo sempre facilmente a sua descolagem e a adição de novos fragmentos encontrados¹⁸⁶.

Durante a empreitada na reserva foi possível também descobrir os fragmentos correspondentes a algumas lacunas existentes nas esculturas presentes na Sala do Capítulo, realizando-se imediatamente a sua identificação para uma posterior colagem. No caso particular da imagem do Papa Eugénio III, a colagem de um fragmento pertencente a uma das pregas dos paramentos, foi imediatamente realizada. Dada a direcção vertical da fractura e o peso do respectivo fragmento, optou-se por se utilizar a resina epóxida EPO 121 CTS, procedendo-se como anteriormente, com a aplicação prévia de um filme de Paraloid B72®, permitindo uma maior reversibilidade da colagem (Fig. 89).

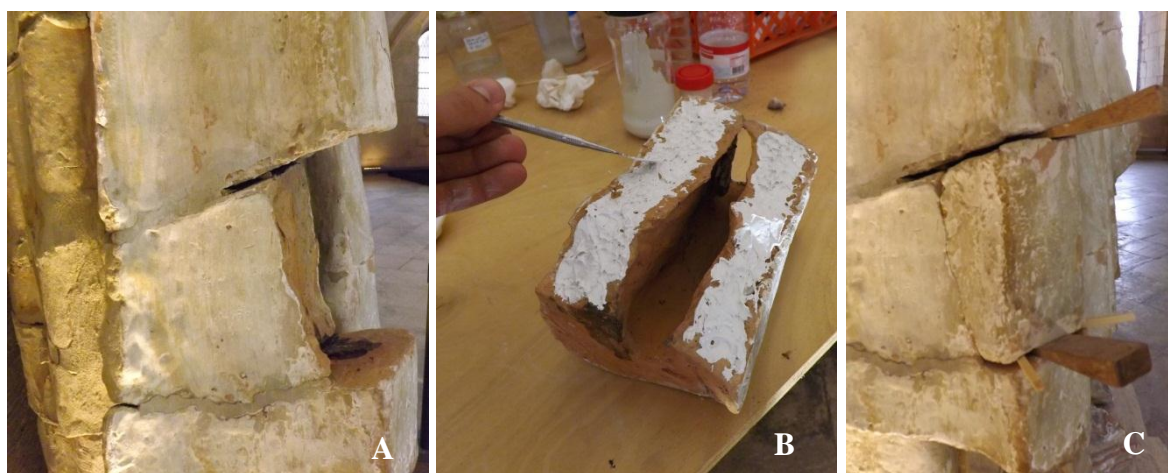


Fig. 89 - Colagem do fragmento na escultura do Papa Eugénio III – Lacuna (A); Aplicação de resina epóxida no fragmento (B); Fixação com aperto com cunhas de madeira (C).

Todos estes procedimentos no contexto de reserva permitiram primeiro que tudo, devolver a estabilidade física a um conjunto de fragmentos que se encontravam aparentemente num estado de ruína total. Ao todo, foi possível fazer a colagem de seis taelos, de um total de oito, que se encontravam total ou parcialmente fragmentados, permitindo agora a sua montagem para a leitura (ainda que incompleta) do corpo do Anjo 4 que estava quase dado como perdido (Fig. 90).

¹⁸⁶ Esta decisão foi tomada devido à existência em reserva de uma grande quantidade de fragmentos dentro de caixas, que infelizmente por falta de tempo não poderão ser identificados.

A intervenção no conjunto de fragmentos pertencentes a esta imagem não foi concluída por falta de tempo. Dos dois primeiros taceos inferiores que se encontravam em pior estado, foi apenas intervencionado um. No entanto este continua a não oferecer resistência física para suportar os superiores (Fig. 92).

Em relação ao outro taceo, que corresponde à base da escultura, foram apenas identificados os fragmentos para facilitar a colagem numa intervenção futura (Fig. Fig. 91).

No final da intervenção, o anjo foi desmontado e o conjunto de taceos e fragmentos devidamente acondicionados, de forma a minimizar os riscos anteriormente existentes na forma como se encontravam depositados em reserva.



Fig. 90 - Anjo 8 montado após a colagem dos taceos.



Fig. 92 -Taceo após a colagem dos fragmentos.



Fig. 91 - Taceo da base.

3.5.2.1 Acondicionamento dos fragmentos e taceiros

Foi feito o correcto acondicionamento dos fragmentos e taceiros existentes em reserva. A escolha de um sistema de armazenamento e acondicionamento deve ser ponderado pois, normalmente, a aquisição dos materiais adequados representa um investimento financeiro considerável¹⁸⁷. Tendo em conta a realidade económica do mosteiro e as características da reserva, no acondicionamento foram utilizados essencialmente os meios já disponíveis, reformulando-se apenas a sua utilização para se poder tirar o máximo partido das suas características. As alterações realizadas no sistema de armazenamento dos conjuntos tentaram, melhorar a organização do espaço e a acessibilidade aos fragmentos.

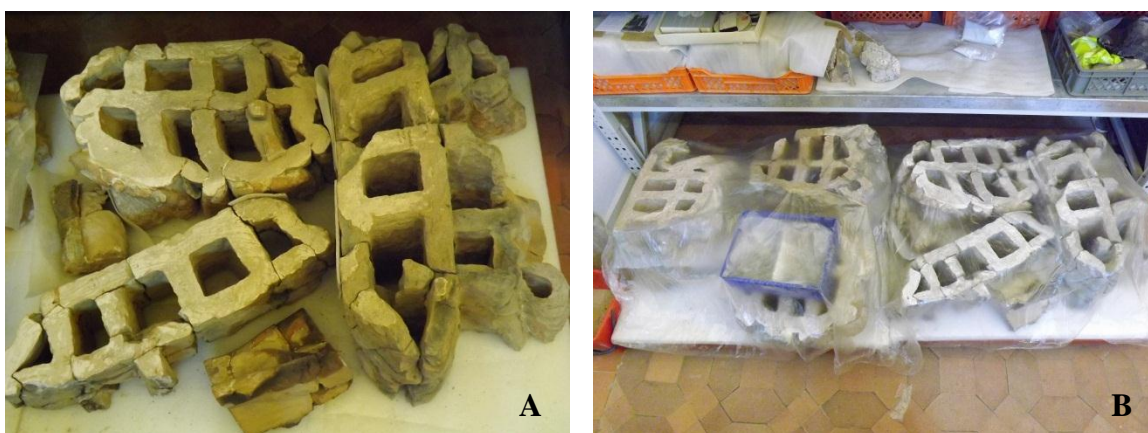


Fig. 93 - Organização dos taceiros colados, tirando o máximo partido do espaço da paleta (A) e posterior cobertura com película de polietileno (B).

No acondicionamento foi tido em conta a utilização de materiais estáveis. Foram usadas paletes de plástico com espuma de polietileno de alta densidade, para suportar os taceiros e respectivos fragmentos, evitando o contacto directo com o chão. Entre os taceiros foi também colocada espuma de polietileno para minimizar o risco de abrasão ou contacto entre as peças. Todos os conjuntos foram cobertos com uma película de polietileno para a protecção contra a acumulação de depósitos superficiais (Fig. 93).

¹⁸⁷ AMARAL, Joana Rebordão – *Gestão de Acervos: Proposta de abordagem para a organização de reservas*, p.51.

4 Plano de Conservação preventiva

Embora a importância da existência de um plano de conservação preventiva em espaços museológicos seja reconhecida pela Lei-Quadro dos Museus Portugueses, no artigo 28º que refere que “*a conservação de bens culturais obedece a normas e procedimentos de conservação preventiva elaborados por cada museu*”¹⁸⁸, e no Código Deontológico para Museus, elaborado pelo International Council of Museums (ICOM), infelizmente nem sempre a existe por parte das entidades tutelares do património uma profunda consciência da mais-valia que é, a adopção de políticas integradas de conservação preventiva.

No caso do Mosteiro de Alcobaça, como vimos, ao longo dos seus séculos de existência, muitas foram as vicissitudes que estes grupos escultóricos passaram. Contudo, no contexto actual em que se encontra e apesar das dificuldades, existe por parte da tutela vontade em contribuir para uma política de conservação preventiva, porém observamos que nem sempre foram tomadas as medidas necessárias de forma a assegurar a salvaguarda dos bens, resultado como vimos na necessidade urgente de intervenção curativa.

Assim, embora o objectivo deste capítulo não seja a elaboração de um plano de conservação preventiva para o mosteiro, apresentaremos alguns cuidados essenciais a ter quanto aos agentes externos que mais influenciam o estado de conservação actual dos núcleos escultóricos em estudo, de forma a minimizar a sua degradação futura.

4.1 Temperatura e humidade relativa

Em teoria, para controlar a humidade relativa e a temperatura de um espaço é fundamental que as áreas a controlar sejam o mais estanques possível¹⁸⁹, porém como sabemos, este princípio é incompatível (pelo menos numa intervenção simples) com as características das salas onde se encontram os grupos escultóricos da série régia e da capela-mor, uma vez que tanto a Sala do Capítulo como a Sala dos Reis têm acesso directo e aberto para o Claustro do Silêncio, ou seja o exterior.

¹⁸⁸ Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto. Diário da Republica nº195 – Série A.

¹⁸⁹ CAMACHO, Clara [et al.] – *Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva*, p. 59.

Actualmente, no contexto do Projecto Tacelo, encontra-se em monitorização as condições termo-higrométricas da Sala do Capítulo. Os dados recolhidos vão permitir o estudo detalhado das variações de temperatura e humidade relativa para posteriormente se determinar um plano de intervenção no sentido de tentar controlar estas duas variáveis.

Para já, sabemos apenas que os valores de humidade relativa no interior da sala atingiram durante o período de estágio, valores mínimos na ordem dos 20% e máximos de 90%. Em relação à temperatura, a mínima rondou os 8° C e máxima 20°C. Embora para a percepção ideal das condições a que as peças estão expostas, os dados devem ser analisados depois de recolhidos durante um período de, pelo menos, um ano, com estes valores percebemos imediatamente que a variação termo-higrométrica no espaço é enorme, trazendo graves consequências para os materiais constituintes das obras, como de resto, é bem visível nas esculturas e relatado na descrição do estado de conservação.

Uma estratégia de controlo ambiental é portanto fundamental para providenciar condições que impeçam valores extremos e rápidas oscilações de temperatura e humidade relativa. Essas oscilações idealmente nunca devem ser superiores 10% em 24 horas¹⁹⁰.

Uma vez que os núcleos em estudo são, para todos os efeitos, património móvel integrado, a primeira medida de controlo ambiental deverá passar pela manutenção dos espaços em que se encontram, dado que muitas vezes os problemas têm origem em infiltrações ou deficientes drenagens. Depois, podem então caso se considere necessário, recorrer a equipamentos de climatização. Estas medidas de controlo devem não só ser integradas nas duas salas, como também no espaço de reserva, uma vez que não existe qualquer sistema de monitorização do espaço, e os desumidificadores apesar de existirem, encontram-se constantemente desligados ou com falta de manutenção.

4.2 Agentes biológicos – pombos

Para os agentes biológicos fazemos uma chamada de atenção principalmente para a presença dos pombos. O crescimento descontrolado da população destas aves nas imediações e, conseqüentemente no interior das dependências do mosteiro, revelou-se um verdadeiro problema, na forma como degradam a pedra do mosteiro e neste caso concreto as esculturas.

¹⁹⁰ ALARCÃO, Catarina – Prevenir para preservar o património museológico. In *Museal*, p. 25.

A sua presença e proliferação no espaço do mosteiro são favorecidas por diversos factores: falhas e/ou negligência na manutenção e limpeza dos espaços, devido ao difícil acesso às zonas de pousio e nidificação; a existência de áreas próximas ao mosteiro onde é servida comida em esplanadas, facilitando a atracção dos pombos para os alimentos; e a falta de consciência cívica, que mantém a alimentação destas aves junto ao mosteiro, quase que regularmente. Consequentemente, os danos provocados são de extrema gravidade, começando pela própria estrutura arquitectónica através da erosão da pedra e do congestionamento dos canais de drenagem dos telhados com ninhos e matéria orgânica, favorecendo infiltrações. Nas esculturas o problema reside na nidificação e pousio nas reentrâncias das formas escultóricas e no interior dos taceiros, levando à degradação química dos materiais pela acção corrosiva do guano, e ao desgaste físico através da acção mecânica das unhas.

O controlo desta praga é portanto urgente, porém estamos cientes que não há uma solução definitiva para o problema, e por isso a principal acção a ter será a implementação de medidas de controlo e sensibilização da população para evitar a alimentação dos pombos. Se a decisão passar por reduzir a população de pompos então a melhor forma, e eticamente mais aceitável, é reduzir a natalidade, através da esterilização e destruição de ninhos e ovos, ou aumentando os predadores naturais. Porém este método só é eficaz se for acompanhado por outras medidas, caso contrário, se as acções de controlo da natalidade não forem contínuas e persistentes, pode-se voltar à situação anterior após um curto período de tempo¹⁹¹.

Por outro lado, pode ser promovido o afastamento das aves com a aplicação de barreiras que impeçam o pousio nas superfícies, como sistemas de espigões e de choques eléctricos. Estes podem ser empregues no exterior do mosteiro, contudo a sua utilização é esteticamente inviável para a superfície das esculturas pois interferem na leitura das obras. A instalação de sistemas sonoros também é uma opção viável, mas a sua utilização por longos períodos de tempo pode perder eficácia¹⁹².

¹⁹¹ PEYDRÖ, Ricardo Jiménez – Plateamientos y soluciones a los problemas originados por aves en el patrimonio español. In *La Incidencia de las Aves en la Conservación de Monumentos*, pp. 52-53.

¹⁹² *idem*.

Em suma, não existem métodos de controlo perfeitos, portanto o ideal será sempre complementar vários, podendo assim serem tomadas medidas sem grandes investimentos e que juntas conseguem oferecer resultados positivos.

4.3 Limpeza dos espaços

A limpeza eficaz e regular dos espaços tem um papel determinante na conservação das esculturas. Embora haja esforços para manter as dependências do mosteiro limpas, o principal problema reside nas áreas de difícil acesso, como é o caso da altura em que se encontra o núcleo escultórico da Sala dos Reis. A deposição de guano e matéria orgânica proveniente principalmente dos pombos, como vimos anteriormente, favorece o ataque químico e a criação de focos de humidade na superfície das esculturas, causando tensões superficiais nos materiais que levam à fissuração das policromias e a destacamentos; e a alteração das propriedades dos aglutinantes. Também proporciona um ambiente propício à colonização microbiológica, como os fungos.

As acções de higienização devem portanto ser realizadas com meios que possibilitem chegar a zonas altas, que actualmente carecem desta acção. Idealmente, a limpeza destas áreas deveria ser realizada pelo menos quatro vezes por ano¹⁹³. Estas operações devem ser realizadas utilizando a menor quantidade de água possível, tendo-se o cuidado de secar muito bem as superfícies. No caso da Sala do Capítulo, a lavagem do chão necessita ser muito controlada, devido à presença de esculturas em contacto directo com o pavimento, para evitar que possam ser danificadas pela água.

4.4 Acondicionamento em reserva

Os sistemas de acondicionamento de bens em reserva constituem um mundo de possibilidades direccionadas para cada tipo de colecção e/ou materiais existentes no espaço do acervo. No que diz respeito ao acondicionamento de taceiros e fragmentos provenientes dos conjuntos escultóricos, deparamo-nos com uma acumulação de bens não identificados e/ou mal acondicionados, que têm contribuído bastante para a evolução do mau estado de conservação em que se encontram. É necessária uma reorganização da reserva com o

¹⁹³ CAMACHO, Clara [et al.] – *Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva*, p. 81.

objectivo de melhorar a localização, a acessibilidade e a conservação do espólio, compreendendo porém que as características do espaço podem não ser as melhores, sendo muito variado o tipo de espólio presente e a carência de meios e materiais adequados ao acondicionamento.

Contudo, cientes da limitação orçamental existente, acreditamos que é possível melhorar as condições de acondicionamento actualmente existentes, optimizando o espaço disponível e adaptando os equipamentos e materiais existentes de forma a rentabilizar as suas características inertes e a capacidade de amortecer choques e vibrações entre bens.

Os fragmentos, taelos e esculturas devem estar, antes de tudo devidamente identificados, individualmente ou em conjunto, e mapeados num levantamento com a sua localização actualizada, facilitando o conhecimento rápido do seu paradeiro e local de origem, no caso dos fragmentos. Referimo-nos assim à realização de um inventário destes bens em terracota, não só os que se encontram depositados na reserva, mas também de todos os núcleos escultóricos existentes nas restantes dependências do mosteiro.

Para começar todo este trabalho urgente, demos início à elaboração de fichas de inventário do núcleo escultórico da capela-mor, respeitando para o efeito as Normas de Inventário de Escultura, publicadas pelo Instituto Português de Museus em 2004, com o objectivo da uniformização da linguagem e terminologias usadas a nível nacional e internacional na inventariação de bens. Nas fichas de inventário realizadas, foram deixados alguns campos em branco, como o número de inventário de cada escultura, que actualmente ainda não existe. No Anexo III como exemplo são apresentadas três das dezoito fichas realizadas para cada escultura.

Conclusão

O trabalho desenvolvido no Mosteiro de Alcobaça permitiu uma aproximação e sensibilização para a realidade actual do património histórico e artístico, tutelado pelo sector público em Portugal. Um Monumento com nove séculos de história, casa de uma das primeiras fundações monásticas cistercienses em território português, e classificado pela UNESCO como Património Mundial desde 1987, continua com necessidades de implementação de novas políticas de conservação preventiva, de forma a minimizar os processos naturais de degradação do património integrado e móvel. Não se tratando este de um problema de gestão interna, é sabido que a origem está em grande parte na carência de apoio económico e financeiro, por parte das entidades que ao longo das últimas décadas tutelaram os monumentos nacionais. Contudo, também há que reconhecer que apesar do actual contexto socioeconómico, têm sido feitos esforços concertados para estabelecer alguns projectos que visam a salvaguarda do património do monumento e do seu espólio. Foi neste contexto que surgiu o Projecto TACELO e no seu seguimento, o estágio realizado no mosteiro.

A nossa intervenção nos núcleos escultóricos da Sala dos Reis e da Sala do Capítulo focou-se em grande parte no estudo histórico e artístico dos dois conjuntos, permitindo uma revisão da literatura dedicada a este tema. Os núcleos barrocos estudados constituem um claro exemplo da intenção dos monges em glorificar a grandeza cisterciense no século XVII em Portugal, após um período em que a sua autoridade nos coutos de Alcobaça lhes tinha sido revogada, pela introdução dos abades comendatários. Os dois conjuntos pretendem neste contexto, por um lado dar a conhecer a historiografia da Ordem de Cister, e por outro, glorificar os laços existentes entre o mosteiro e a monarquia, criados não só na fundação do mosteiro como na própria fundação da nacionalidade, através relação lendária entre D. Afonso Henriques e S. Bernardo.

Em relação às intervenções de conservação e restauro realizadas admitimos que estão longe de solucionar todos os problemas presentes nas obras, que são fruto da alteração natural dos materiais face à passagem do tempo, defeitos de produção, factores ambientais, intervenções anteriores, incúria e falta de políticas de conservação preventiva. No entanto, a abordagem efectuada permitiu dar início ao estudo dos materiais de suporte

de terracota e das camadas superficiais aplicadas em intervenções anteriores, tentado estabelecer formas de mitigação da degradação e perceber até que ponto a reversibilidade destas intervenções é viável e aceitável do ponto de vista ético e dos princípios da conservação e restauro.

Embora este estudo não tenha tido o aprofundamento analítico que gostaríamos, a proposta de intervenção elaborada especificamente para cada caso, foi discutida e ponderada tendo em conta também as outras características intrínsecas dos bens, desde a sua história, técnicas de produção, intervenções anteriores, o fim a que se destinam as obras e o quadro de danos e patologias presentes, actuando assim com um carácter único e específico. Por outro lado a proposta do tratamento de conservação e restauro elaborada esteve de acordo com o código de ética da profissão, que visa essencialmente o respeito pela obra de arte e pelo artista, assim como pelas marcas da passagem do tempo, o respeito pela intervenção mínima, reversibilidade, a escolha de materiais em função da durabilidade e compatibilidade com os materiais originais.

Em relação ao contexto museológico em que estão inseridas as obras, este foi determinante na hora de definir a metodologia de intervenção para cada caso apresentado. Se por um lado seria normal intervir apenas o estritamente necessário para estancar os processos de deterioração e evitar outros futuros, seguindo-se essencialmente uma linha conservativa, por outro, sentiu-se a necessidade de, no caso da escultura do Rei D. Duarte, devolver a dignidade e a leitura que lhe faltava, potenciando o valor da policromia primitiva que se encontrava menosprezada com a presença do repinte branco. Apesar de ser uma intervenção sempre controversa ficou demonstrado que havia um claro desvirtuamento da leitura original da obra. Os procedimentos realizados foram pensados face ao objectivo final de, no futuro, a obra ser devolvida ao respectivo corpo, presente na Sala dos Reis, restituindo a leitura da escultura, tendo sido assim estabelecida uma metodologia que permita haver uma continuidade dos trabalhos agora realizados com uma intervenção futura.

No que diz respeito aos trabalhos realizados nas esculturas da Sala do Capítulo focaram-se essencialmente numa intervenção de carácter conservativo. As características do conjunto e o avançado estado de degradação das camadas superficiais em grande risco de destacamento levou-nos a ponderar, face ao tempo disponível no estágio, qual seria a melhor opção para tentar mitigar os processos de degradação presentes nos bens. Nesse

sentido percebemos que, infelizmente, nem sempre é possível proceder imediatamente de acordo com a verdadeira necessidade das peças, sendo neste caso específico obrigatória a realização de uma abordagem mais profunda, no que diz respeito ao estudo dos materiais e das técnicas empregues. A observação da estratigrafia das camadas fez levantar questões sobre o propósito da aplicação deste repinte, porém a continuação do seu estudo está prevista no plano do projecto TACELO que ainda se encontra a decorrer.

Embora a intervenção na Sala do Capitulo tenha sido pouco visível, não podemos dizer o mesmo sobre o que foi feito na reserva, onde se encontram um conjunto de fragmentos provenientes do mesmo conjunto, que pareciam estar esquecidos. A nossa acção aqui teve o propósito inicial de proceder à sua triagem e identificação, para facilitar uma futura intervenção de colagem. Porém a intervenção estendeu-se à consolidação e colagem de fragmentos, permitindo atribuir maior resistência mecânica ao conjunto. O acondicionamento final dos fragmentos complementou o trabalho realizado, minimizando a ocorrência de novos danos.

Paralelamente às intervenções apresentadas foi também dado apoio a outras acções de conservação que decorreram em reserva, igualmente em contexto de estágio, nomeadamente no conjunto escultórico proveniente da Capela do Redentor desmontada aquando das intervenções da DGEMN no anos trinta do século XX.

Durante o estágio foram sentidas algumas dificuldades, sobretudo devido à falta de meios do Mosteiro, que algumas vezes atrasou o avanço das intervenções e impossibilitou a realização de exames e análises nos materiais constituintes das obras.

A dimensão das esculturas que foram objecto de estudo e intervenção foi sem dúvida outra condicionante no progresso dos trabalhos. Cada taceo chega a pesar várias dezenas de quilos, dificultando muito a sua manipulação durante as intervenções realizadas. Por último, fazemos uma chamada de atenção para a dificuldade na realização do registo fotográfico das esculturas e intervenções. A sua execução revelou-se extremamente complicada, não só pela dimensão das obras, como pela pouca luz existente nas dependências do mosteiro.

Como avaliação final dos trabalhos, consideramos que as intervenções realizadas responderam ao que foi proposto inicialmente. Foi dado um contributo significativo para o estudo e conservação dos conjuntos escultóricos, no entanto ficamos longe de solucionar o

problema existente no Mosteiro de Alcobaça. Será necessário a continuação do estudos destas esculturas, de forma a poderem ser estabelecidos novos projectos que visem a conservação destes bens e o estabelecimento de profundas medidas de conservação preventiva, pois só assim é possível evitar o restauro.

Bibliografia

ALARCÃO, Catarina Gersão de – Conhecendo Hodart e a sua obra. In *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*. Lisboa: ARP, 2009. ISBN: 978-989-20-1780-8, pp. 25-32.

ALARCÃO, Catarina – Prevenir para preservar o património museológico. In *Museal*. Faro: Museu Municipal de Faro, 2007.

AMARAL, Joana Rebordão. *Gestão de Acervos: Proposta de abordagem para a organização de reservas*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2011.

ARROYO, Irene – Aproximación al problema de las aves sobre monumentos: Efectos colaterales. In MANZANAS, Miriam Bueso – *La Incidência de las Aves en la Conservación de Monumentos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009. ISSN 1133-8741, pp. 9-19.

BAILÃO, Ana – As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. In *Ge-conservación*. Madrid: IIC. ISSN: 1989-8568, n. 2, 2011, pp. 45-63.

BARDET, Jean-Pierre – *Experimental soil mechanics*. New Jersey: Prentice Hall, 1997. ISBN 0-13-374935-5.

BERNARDA, João da – A arte da cerâmica no mosteiro e nos coutos alcobacenses. In

BRANDI, Cesare – *Teoria do Restauro*. Amadora: Edições Orion, 2006. ISBN 972-8620-08-X.

BRITO, Bernardo de – *Chónica de Cister, Primeira Parte*. Lisboa. 1720.

BRITO, Bernardo de – *Elogio dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se poderão achar*. 1603.

CALVO, Ana – *Conservacion y Restauracion. Materiales, técnicas e procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003. ISBN 84-7628-194-3.

CAMACHO, Clara [et al.] – *Temas de Museologia: Plano de Conservação Preventiva*. Lisboa: IMC, 2007. ISBN 978-972-776-322-1.

CASIMIRO, Luís Alberto – *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500 – 1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, v. I, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2004.

COCHERIL, Dom Maur – *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1989. ISBN 9789722703314.

CORREIA, Vergílio – *O Retábulo da Capela-mor*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

CORREIA, Vergílio – *Uma Descrição Quinhentista do Mosteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.

COROADO, João [et al.] – Estudo para a conservação das esculturas monumentais em terracota do mosteiro de Alcobaça: Projecto Tacelo. In CARREIRAS, José Albuquerque – *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcobaça: Jorlis, 2013. ISBN 978-989-98209-1-3, pp. 105-118.

DAMIANI, Juliano C. [et al.] – Coração Negro em Revestimentos Cerâmicos: Principais Causas e Possíveis Soluções, *Cerâmica Industrial*, v. 6, n.2, 2001. Disponível em: http://www.ceramicaindustrial.org.br/pdf/v06n02/v6n2_2.pdf.

DOMINGUES, Celestino de Matos – *Dicionário de Cerâmica: Porcelana, Meia Porcelana, Faiança, Majólica, Grés, Terracota, Cerâmica Elaborada e Rudimentar*. Casal de Cambra: Edição Caleidoscópio, 2006. ISBN 989-8010-08-8.

FEYO, Barata – *A Escultura de Alcobaça*. Lisboa: Edições Ática, 1945.

GOMES, Saul António – A Congregação Cisterciense de Santa Maria de Alcobaça nos séculos XVI e XVII: Elementos para o seu conhecimento. In *Lusitania Sacra*, n. 18. Lisboa, 2006. ISSN 0076-1508, pp. 375-431.

GUSMÃO, Artur Nobre de – *A Real Abadia de Alcobaça: estudo histórico-arqueológico*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0835-6.

LI, Carman – Biodeterioration of Acrylic Polymers Paraloid B-72 and B-44: Report on Field Trials. In *Kaman-kalehöyük*. Toquio: Japanese Institute of Anatolian Archaeology ISSN 1345-7829, v. 15, 2006, pp. 283-289.

LOURENÇO, Ana – *Potencialidade da aplicação de pigmentos estruturados em conservação e restauro de pintura de cavalete*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, 2007.

PARDOE, Julia – *Traits and Traditions of Portugal*, v. II. Londres: Saunders and Otlet, Conduit Street, 1832.

PEYDRÖ, Ricardo Jiménez – Plateamientos y soluciones a los problemas originados por aves en el patrimonio español. In *La Incidência de las Aves en la Conservación de Monumentos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009. ISSN: 1133-8741, pp. 43-54.

PERREIRA, Maria Augusta Trindade – *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 1995, pp. 117-145.

MARQUES, Maria Alegria – *Estudos sobre a ordem de Cister em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri, 1998. ISBN 972-772-019-6.

MATOS, Leonor Correia – *A Ordem de Cister e o Reino de Portugal*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1999. ISBN 972-9450-23-4.

MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2006, 2 vols.

MOURA, Carlos – *A Escultura nos coutos de Alcobaça do final da Idade Média ao século XVIII*. In *Arte Sacra nos antigos coutos de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR, 1995.

MOURA, Carlos [et al.] – *Os bustos-relicário: Alguns casos notáveis da escultura seiscentista de barro em Alcobaça*. In *Policromia: A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII, estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Lisboa: IPCR, 2002. ISBN 972-95724-4-5, p.63-70.

MOURA, Carlos (coord.) – *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, v. 8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

MORA, Paolo [et al.] – Problems of Presentation. In *Conservation of wall paintings*. Londres: Butterworths, 1984, p. 305-315.

NASCIMENTO, Aires Augusto – *Os Documentos primitivos*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. ISBN 972-772-032-3.

NATIVIDADE, Jorge Vieira – *O Mosteiro de Alcobaça: notas 115 laboratóri, a igreja, os túmulos, o Mosteiro*. Porto: Marques Abreu, 1950.

PEREIRA, Fernando António B. – *©Vocações*. Alcobaça: IPPAR, 2003. ISBN 972-8736-30-4.

PEREIRA, Paulo – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais Lda, 1999.

PODANY, Jerry, [et al.] – Paraloid B-72 as a structural adhesive and as a barrier within structural adhesive bonds: Evaluations of strength and reversibility. In *JAIC*, v. 40, n.1, 2001. Disponível em: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic40-01-002.html>.

REMIGÍO, André – O Retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. E o tratamento de conservação e restauro da escultura da virgem com o menino. In GARCIA, Miguel Ángel G. – *Actas IV Congresso Internacional Císter en Portugal e en Galicia: Los caminos de Santiago y la vida monástica cisterciense*, t. II. Braga: 2009. ISBN 978-84-616-1761-2, pp. 905-928.

REMIGIO, André – O retábulo do Transito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação. In *Conservar Património*. Lisboa: ARP. ISSN 1646-043X, n. 15-16, 2012, pp. 3-30.

REMIGÍO, André – Relicários do Santuário. In *A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*. Lisboa: ARP, 2009. ISBN: 978-989-20-1780-8, pp. 34-42.

RODRIGUES, Ana Paula [et al.] – *Problemas de alteração e conservação do conjunto em terracota da morte de S. Bernardo no Mosteiro De Alcobaça*. Alcobaça: Grupo de Amigos do Mosteiro de Alcobaça, 1974.

RODRIGUES, Jorge – *Mosteiro de Alcobaça: Roteiro*. Lisboa: IGESPAR, I.P., Scala Publishers, Lisboa, 2007. ISBN 978-1-85759-492-8.

ROSSI, Chiara e CIANFANELLI, Teresa – La percezione visiva nel restauro dei dipinti. L'intervento pittorico. In *Problemi di restauro: Riflessioni e ricerche, I sessanta anni del I16laboratório di restauro dei dipinti (1932-1992)*. Florença: Edifir, 1999. ISBN 88-7970-005-7, pp. 185-211.

SANTOS, Frei Manuel – *Alcobaça Ilustrada, Primeira Parte*. Coimbra: Officina de Bento Seco Ferreyra, 1710.

SANTOS, Frei Manuel, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol. 3. Alcobaça: Associação para a defesa e valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1979.

SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*, v. 2. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1950.

SANTOS, Reynaldo dos – *Oito Seculos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

SEIXAS, Luís Filipe – *Relatório da intervenção de desmontagem e transporte de duas esculturas em terracota representando Anjos Músicos da Sala do Capítulo, Mosteiro de Alcobaça*. Doc. N. 1332, 30-12-2002, Mosteiro de Alcobaça.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003. ISBN 9789722330176.

SOUSA, Manuel de – *Reis e Rainhas de Portugal*. Mem-Martins: Sporpess, 2000. ISBN 972-97256-9-1.

VASCONCELOS, Inácio da Piedade – *Artefactos Symmetriacos e Geometricos*. Lisboa: Imprensa da Academia Real, 1773.

VIÑAS, Salvador Muñoz – *Teoria Contemporanea de la Restauracion*. Madrid: Sintesis, 2003. ISBN 9788497561549

[s.a] – *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais: Igreja de Leça do Bailio*, n.1. Porto: DGEMN, 1935.

ANEXO I

- 1 Fotos da escultura do Rei D. Sebastião**
- 2 Complementos do Diagnóstico das Esculturas**

1 Fotos da escultura do Rei D. Sebastião



Fig. 95 – Cabeça da escultura do Rei D. Sebastião ainda no corpo da escultura antes de ser removida (A) e actualmente em reserva (B). (Fonte: Mosteiro de Alcobaça)

Fig. 95 - Estampa do rei D. Sebastião por Petros Perret (A) e a escultura da série régia antes da remoção da cabeça em 200 (B). (Fonte: Mosteiro de Alcobaça)

2 Complementos do Diagnóstico das esculturas

Rei D. Duarte

Busto da Escultura

Estado de Conservação:

- Sujidade superficial;
- Repinte parcial dos dois taceos;
- Pulverulência da policromia
- Falta de adesão entre as camadas, em risco de destacamento;
- Lacunas ao nível da camada cromática;
- Lacunas ao nível da camada de preparação e da camada cromática;



Fig. 96 - Busto da escultura do Rei D. Duarte.

Corpo da Escultura

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Repinte completo da escultura;
- Fracturas no taceo superior;
- Lacunas estruturais no taceo superior.









Fig. 97 - Corpo da escultura do Rei D. Duarte.

Mapeamento do estado de conservação do busto do Rei D. Duarte:



Fig. 98 - Mapeamento do estado de conservação do busto do Rei D. Duarte.

Legenda:

	Lacuna ao nível da camada cromática e da camada de preparação		Lacuna ao nível da camada cromática		Manchas negras de sujidade
	Repinte		Desgaste da camada cromática		Junta dos taceos

S. Tomás

Estado de Conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria, ombros, e perto das juntas entre taceiros;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas essencialmente no final das pregas dos panejamentos no primeiro taceiro;
- Lacunas volumétricas no nariz; mão direita; aba do livro e no fim das pregas dos panejamentos;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceiros e fracturas.



Fig. 99 - Escultura de S. Tomás.

Mapeamento do estado de conservação da escultura de S. Tomás:

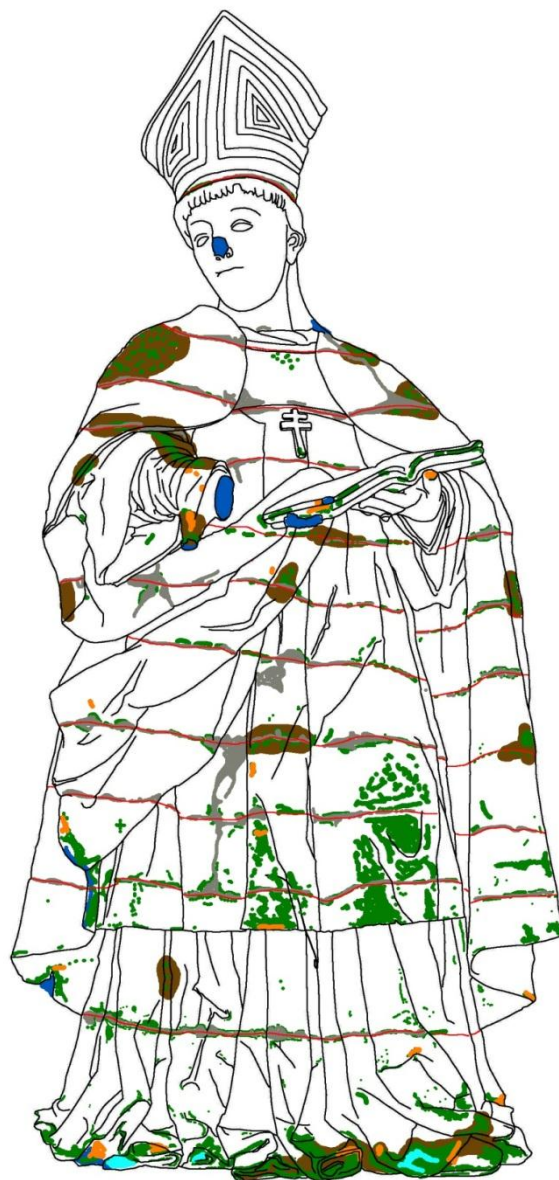


Fig. 100 - Mapeamento do estado de conservação da escultura de S. Tomás.

Legenda:

	Desgaste acentuado da camada de repinte		Lacuna ao nível do suporte		Juntas entre os taelos
	Rede de estalados em risco de destacamento				
	Lacuna ao nível da camada de repinte e da policromia original				
	Pulverulência da camada de repinte		Argamassa de cimento		

Papa Eugénio III

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria e perto das juntas entre taceos;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas essencialmente na área inferior do primeiro taceo;
- Lacunas volumétricas, localizadas nos ornamentos da Tiara papal, mão direita, dedo da mão esquerda, e nas pregas dos panejamentos no lado direito;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos e fracturas.



Fig. 101 - Escultura de S. Eugénio

Mapeamento do estado de conservação da escultura do Papa Eugénio III:

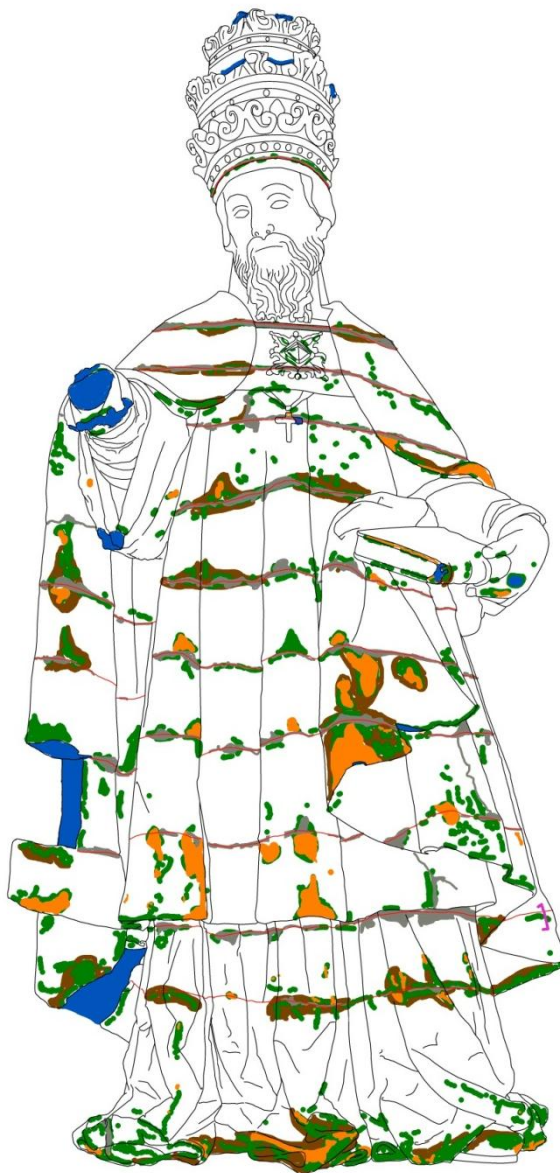









Fig. 102 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Papa Eugénio III.

Legenda:

	Desgaste acentuado da camada de repinte		Lacuna ao nível do suporte		Juntas entre os taceos
	Rede de estalados em risco de destacamento		Lacuna ao nível da camada de repinte e da policromia original		Agrafos metálicos
	Argamassa de cimento				

S. Malaquias

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria, perto das juntas entre taceos e nos panejamentos da zona inferior do primeiro taceo;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas essencialmente no primeiro taceo junto à base e nos panejamentos com pregueados horizontais;
- Lacunas volumétricas, localizadas nos dedos das duas mãos e no final das pregas dos panejamentos;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos e fracturas.



Fig. 103 - Escultura de S. Malaquias

Papa Gregório Magno

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria e perto das juntas entre taceos;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas em todo o primeiro taceo e nas áreas mais expostas da volumetria;
- Lacunas volumétricas, localizadas no dedo da mão direita, manga esquerda e no fim das pregas dos panejamentos, no lado esquerdo;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos e fracturas.



Fig. 104 - Escultura de S. Gregório Magno.

S. Bernardo

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria, e perto das juntas entre taceos;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas nas áreas mais expostas da volumetria, manga direita e na zona inferior do primeiro taceo;
- Lacunas volumétricas localizadas na mão direita, livro, dedo da mão esquerda e final da prega dos panejamentos, do lado direito;
- Agrafos metálicos na manga direita;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos.



Fig. 105 - Escultura de S. Bernardo

S. Bento

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados e destacamentos da camada de repinte, localizados nos ombros e áreas mais expostas da volumetria;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas nas áreas mais expostas da volumetria, manga esquerda e em todo o lado esquerdo e direito do primeiro taceo;
- Lacunas volumétricas, localizadas na mão direita, dedo da mão esquerda, manga direita, e panejamento na zona inferior do primeiro taceo;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos.



Fig. 106 - Escultura de S. Bento.

S. Estevão

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas nas áreas mais expostas da volumetria, fundo da manga direita e em lado direito do primeiro taceo;
- Lacunas volumétricas, localizadas no dedo da mão esquerda, e panejamentos na zona inferior do primeiro taceo;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos.



Fig. 107 - Escultura de S. Estevão.

Virgem

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado da camada de repinte, localizado nas áreas mais expostas da volumetria;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria;
- Lacunas ao nível da camada de repinte, deixando visível a policromia original. Localizadas essencialmente na área posterior do braço direito;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas nas áreas mais expostas da volumetria, nas pregas transversais dos panejamentos do manto, peito, mão direita, braço esquerdo e nos dois taceles inferiores;
- Destacamento de lascas do suporte no primeiro tacele;
- Fractura no segundo tacele;
- Lacuna volumétrica, localizada na mão esquerda;
- Humidade presente nos dois primeiros taceles;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceles e no rosto.














Fig. 108 - Escultura da Virgem da *Anunciação*.

Mapeamento do estado de Conservação da escultura da Virgem:



Fig. 109 - Mapeamento do estado de conservação da escultura da Virgem.

Legenda:

	Desgaste acentuado da camada de repinte		Lacuna ao nível do suporte		Juntas entre os taceos
	Rede de estalados em risco de destacamento		Destacamento de lascas do suporte		Fractura
	Lacuna ao nível da camada de repinte e da policromia original		Vestígios de policromia original		Suporte húmido
	Pulverulência da camada de repinte		Argamassa de cimento		

Anjo Gabriel

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado da camada de repinte, localizado essencialmente na túnica superior e nos braços;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas nas áreas mais expostas da volumetria, nas pregas da túnica superior e no taceo inferiore;
- Destacamento de lascas do suporte no final dos panejamentos do primeiro taceo;
- Fractura no segundo taceo;
- Lacunas volumétricas na mão direita e pé esquerdo;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos.













Fig. 110 - Escultura do Anjo Gabriel da Anunciação

Mapeamento do estado de conservação do Anjo Gabriel:



Fig. 111 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo Gabriel.

Legenda:

	Desgaste acentuado da camada de repinte		Lacuna ao nível do suporte		Juntas entre os taceos
	Rede de estalados em risco de destacamento		Destacamento de lascas do suporte		Fractura
	Lacuna ao nível da camada de repinte e da policromia original		Vestígios de policromia original		
	Pulverulência da camada de repinte		Argamassa de cimento		

Anjo 3

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado da camada de repinte, localizado no instrumento musical, na túnica superior, área do peito e ombros da escultura;
- Estalados na camada de repinte, localizados nas áreas mais expostas da volumetria, área do peito e braço esquerdo;
- Lacunas ao nível da camada de repinte, deixando visível a policromia original. Muito pontualmente nas pregas da túnica superior e na área do peito;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, nas pregas da túnica superior, instrumento musical e no primeiro taceo.
- Destacamento de lascas do suporte no final dos panejamentos do primeiro taceo e no pé esquerdo;
- Fracturas no taceo superior;
- Lacunas volumétricas, localizada no braço direito e nos dois pés. Lacunas estruturais com grande extensão nas costas da escultura, e nas travessas dos taceos, colocando em risco a obra.



Fig. 112 - Escultura do Anjo 3.

- Falta do último taceo correspondente à cabeça da escultura.
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos e no instrumento musical.

Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo 3:

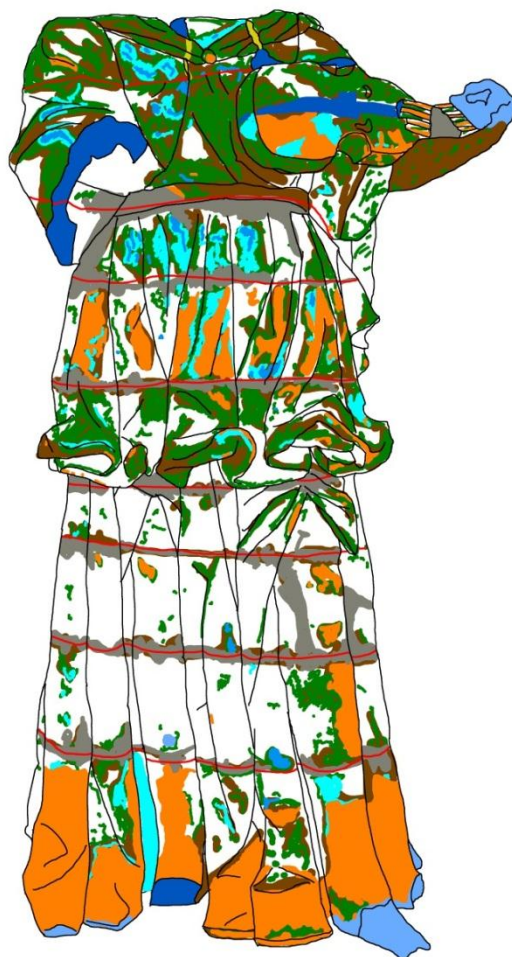












Fig. 113 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo 3,

Legenda:

	Desgaste acentuado da camada de repinte		Lacuna ao nível do suporte		Juntas entre os taceos
	Rede de estalados em risco de destacamento		Destacamento de lascas do suporte		Fractura
	Lacuna ao nível da camada de repinte e da policromia original		Vestígios de policromia original		
	Pulverulência da camada de repinte		Argamassa de cimento		

Anjo 7

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado em toda a camada de repinte;
- Estalados na camada de repinte, localizados em toda a superfície. Mas com maior risco nas áreas mais expostas da volumetria, e nos taceos inferiores;
- Lacunas ao nível da camada de repinte, deixando visível a policromia original. Muito pontualmente nas pregas da túnica inferior;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, localizadas nas pregas da túnica superior, instrumento musical e no primeiro taceo.
- Destacamento de lascas do suporte no lado esquerdo dos cabelos, asa direita e no final dos panejamentos do primeiro taceo, no lado esquerdo;
- Fractura da manga esquerda, que se encontra suspensa por um arame.
- Lacunas volumétricas nos dois braços, instrumento musical e no pé esquerdo.



Fig. 114 - Escultura do Anjo 7.

- Falta do último taceo correspondente à cabeça da escultura.
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos.

Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo 7:

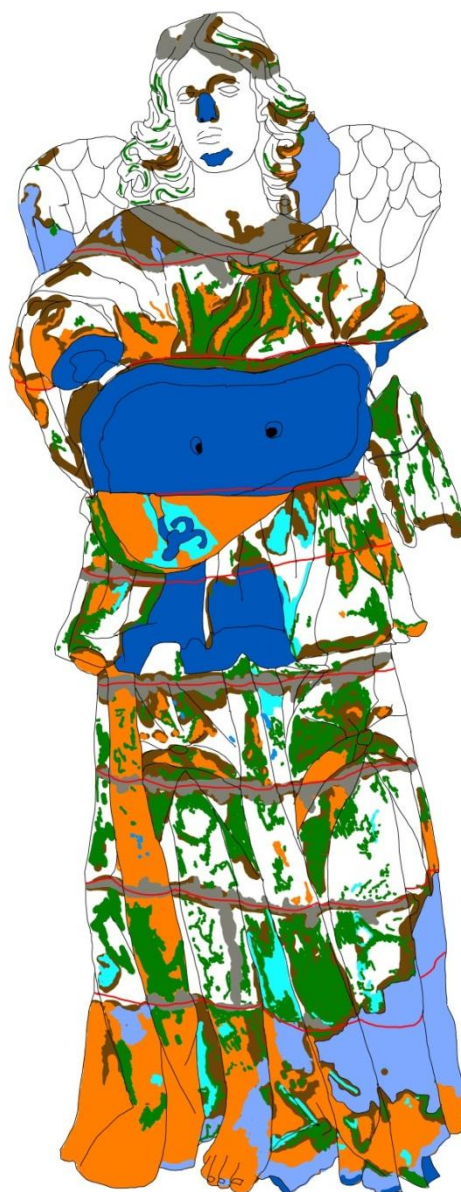











Fig. 115 - Mapeamento do estado de conservação da escultura do Anjo 7.

Legenda:

	Desgaste acentuado da camada de repinte		Lacuna ao nível do suporte		Juntas entre os taceos
	Rede de estalados em risco de destacamento		Destacamento de lascas do suporte		
	Lacuna ao nível da camada de repinte e da policromia original		Vestígios de policromia original		
	Pulverulência da camada de repinte		Argamassa de cimento		

Anjo 1

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado em toda a camada de repinte;
- Estalados na camada de repinte, localizados em toda a superfície. Mas com maior risco nas pregas da túnica superior e nos taceiros inferiores;
- Lacunas pontuais ao nível da camada de repinte, deixando visível a policromia original na túnica superior;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original, um pouco por toda a escultura. Mas com maior dimensão ao longo das pregas da túnica superior, pernas e na parte inferior do primeiro taceiro;
- Destacamento de lascas do suporte nos pés do anjo e final das pregas dos panejamentos, do primeiro taceiro;
- Lacunas volumétricas nos dois braços e no pé esquerdo;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceiros.

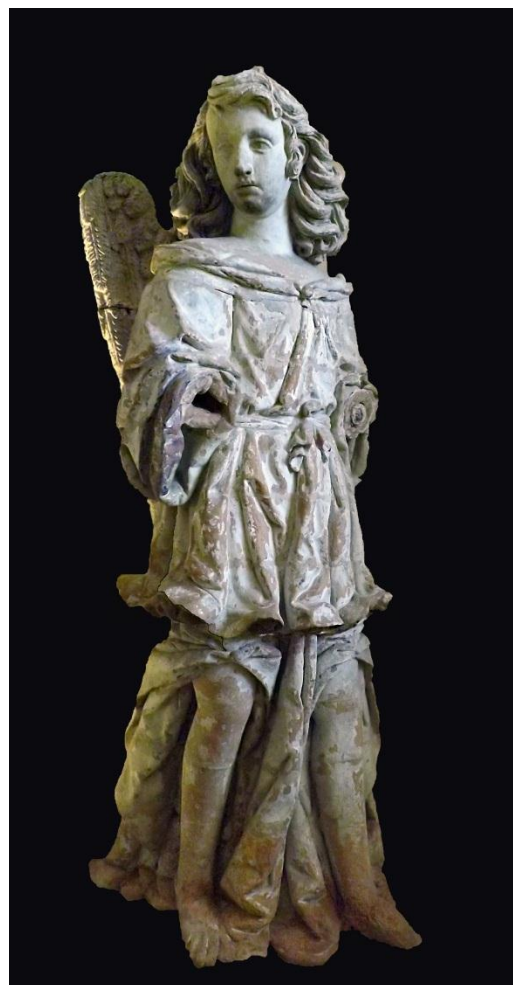


Fig. 116 - Escultura do Anjo 1.

Anjo 2

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado em toda a camada de repinte;
- Estalados na camada de repinte, localizados em toda a superfície. Mas com maior risco de destacamento nas pregas da túnica superior e nos dois primeiros taceiros;
- Lacunas pontuais ao nível da camada de repinte um pouco por toda a escultura, deixando visível a policromia original muito pulverulenta;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original. Espalhadas por toda a escultura, nas áreas mais expostas da volumetria;
- Destacamento acentuado de lascas do suporte em todo o lado direito do primeiro taceiro.
- Lacunas volumétricas nos dois braços, cabeça, instrumento musical, asa direita e nas pregas dos panejamentos no primeiro taceiro. Lacunas estruturais nas travessas interiores do taceiro superior costas, colocando em risco a obra
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceiros.



Fig. 117 - Escultura do Anjo 2.

Anjo 5

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado em toda a camada de repinte;
- Estalados na camada de repinte, localizados em toda a superfície. Mas com maior risco de destacamento nos braços, livro, pregas dos panejamentos da túnica superior e no quarto tacele;
- Lacunas pontuais ao nível da camada de repinte um pouco por toda a escultura, deixando visível a policromia original muito pulverulenta;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original. Espalhadas por todo corpo da escultura, mas com maior dimensão nos primeiros cinco taceles e no braço direito;
- Destacamento de lascas do suporte na área do rosto e nos três taceles inferiores;
- Fracturas nos dois primeiros taceles.
- Lacunas volumétricas no rosto, dedo da mão direita, panejamentos no primeiro tacele e nos dois pés.
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceles.
-
- elos.



Fig. 118 - Escultura do Anjo 5.

Anjo 6

Estado de conservação:

- Sujidade superficial;
- Amarelecimento da camada de revestimento;
- Repinte completo da escultura;
- Desgaste muito acentuado em toda a camada de repinte;
- Estalados na camada de repinte, localizados em toda a superfície.
- Lacunas pontuais ao nível da camada de repinte, localizadas nas áreas menos expostas, deixando visível a policromia original muito pulverulenta;
- Lacunas ao nível da camada de repinte e da policromia original. Espalhadas por todo corpo da escultura, mas mais extensas no final das pregas da túnica superior;
- Destacamento de lascas do suporte no lado esquerdo dos cabelos;
- Lacunas volumétricas na manga e mão esquerda;
- Presença de argamassa de cimento nas juntas entre taceos;
- Os três taceos inferiores por se encontrarem muito fracturados e com grandes perdas de suporte, não oferecem resistência física para sustentar os superiores-. Por isso foram desmontados e acondicionados em reserva.



Fig. 119 - Escultura do Anjo 6.

ANEXO II

- 1 Teste de solventes efectuado na escultura do Rei D. Duarte**
- 2 Dados obtidos na determinação das características mássicas das amostras de terracota recolhidas**

Tabela 1 - Teste de Solventes efectuado na escultura do Rei D. Duarte.

Solventes	Mistura	Carnação	Azul	Vermelho	Amarelo	Castanho	Ouro
Água Desionizada		1	1	1	1	1	1
White Spirit		1	1	2	1	2	1
Água Desionizada + Teepol	Gotas de Teepol	1	1		1		1
White Spirit + Teepool	Gotas de Teepol	1	1		1		1
Saliva		1	1		1		2
Isotano + Isopropanol	(1:1)	1	2		2		4
Toleno + Isopropanol	(1:1)	1	3		3		
Toleno + Isopropanol + Água Desionizada	(65:35:15)	1	3				
Água Desionizada + Álcool	(1:1)	2					
Água desionizada + Álcool + Acetona	(1:1:1)	3					
Água Desionizada + Amoníaco	(4:1)						
Água Desionizada + Amoníaco	(3:1)						
Dimetilformamida + Toleno	(25:75)						

Solubilidade:

1 – Irrelevante

2 – Ligeira

3 – Parcial

4 - Boa

Tabela 2 - Dados relativos à Porosidade aberta (Pa); Absorção de Água (Aa) e massa volúmica aparente (ρ_a) das amostras de terracota recolhidas no busto do Rei D. Duarte (TCL1) e no Anjo 4 (TCL2).

	Amostras	
	TCL1	TCL2
Pa (%)	39,90	32,41
Aa (%)	21,04	17,80
pa (g/cm³)	1,66	1,82

ANEXO III

1. Fichas de inventário das esculturas

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto a ¾.

Denominação: Papa Gregório Magno.

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Capela-mor – Santos da historiografia cisterciense .

Título: Papa Gregório Magno

Nº de inventário:



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não aplicável

Descrição: Escultura do Papa Gregório Magno, modelado de pé e frontal a olhar para baixo à esquerda. É representado vestido de pontifical com a cogula monástica e com a Tiara papa. As duas mãos seguram o livro aberto. O tratamento da cabeça mostra um rosto oval inexpressivo, cabelo curto a sair ligeiramente da Tiara papal e barba abundante. As costas são planas e sem trabalho. Escultura em taceles, policromada mas totalmente repintada de branco. Encontra-se com um tom amarelado fruto do acabamento aplicado.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Iconografia comum de Papa. Traje pontifical com cogula monástica, Tiara papal e livro.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Não aplicável

Ofício: Não aplicável

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura Portuguesa. Barroco.

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: (na pedra na base da peanha) S. GREGORIVS MAGN

DATAÇÃO

Ano(s): 1675 d. C. – 1678 d. C.

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Bibliografia

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: Escultura de vulto a 3/4 com as costas planas. Constituída por taelos e policromada.

Precisões sobre a técnica: A escultura foi produzida pelo processo aditivo do barro, com porções sucessivas do material. A construção das formas procedeu-se de baixo para cima, com as mãos e teques de madeira, sendo interrompida por algumas pausas, de modo a que o barro fosse secando e ganhando resistência. A escultura é executada oca, com um sistema de travessas do mesmo material, no seu interior, de modo a suster as paredes. Depois modelada a escultura foi seccionada transversalmente em taelos. No topo da cabeça foi aberto um orifício, o respiro, para permitir a circulação do ar durante a cozedura. Depois de secos, os taelos eram cozidos. Posteriormente os taelos eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa. As juntas eram preenchidas e depois a esculturas foi policromada seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taelos: 12 taelos

DIMENSÕES

Dimensão aproximada, calculada por observação.

Altura (cm): 230

Largura (cm) : 100

Profundidade (cm) 90

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Especificações: Necessita de limpeza superficial de poeiras e consolidação das camadas superficiais.

Data:13-07-2013

Intervenções de conservação

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: Década de 30 do século XX

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: 20-11-2012

ORIGEM

Historial:

A escultura faz parte do grupo escultórico do primitivo retábulo da Capela-Mor do Mosteiro de Alcobaça. Este foi mandado executar por Frei Sebastião de Sottomayor entre 1675-1678, para uma remodelação do retábulo. O conjunto é constituído por oito Santos de incontornável importância na ordem de Cister. A sua dimensão à escala monumental tinha uma função essencialmente celebrativa da grandeza cisterciense. O papa Gregório Magno foi monge beneditino e confirmador da Regra de S. Bento, o mais importante

conjunto de deveres e normas estruturadas da vida monástica adoptadas pela ordem de Cister. À acompanhar o conjunto dos Santos no retábulo existiam também: duas imagens da *Anunciação* - o Anjo Gabriel e a Virgem; oito anjos músicos coroando a composição retabular e uma imagem da Virgem da *Assunção* elevada também por anjos (estes últimos não chegaram até aos nossos dias).

Na década de 30 do século XX o retábulo foi desmontado nas intervenções de restauro à responsabilidade da Direcção Geral Edifícios e Monumentos Nacionais, e todas as esculturas foram deslocadas para a Sala do Capitulo, onde actualmente se encontram.

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: 00-00-1675-1678

Ano(s): 1675-1678

Modo de incorporação: Produção interna

LOCALIZAÇÃO

Localização: Sala do Capitulo

IMAGEM/SOM

Tipo de registo:

Número:

Tipo:

Localização:

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não são conhecidas

Local: Não aplicável

Data de início: Não aplicável

Data do fim: Não aplicável

Nº catálogo(ISBN): Não aplicável

BIBLIOGRAFIA

COCHERIL, Dom Maur – *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1989. ISBN 9789722703314.

MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2006, 2 vols.

MOURA, Carlos (coord.) - *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, v. 8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

SANTOS, Frei Manuel, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol. 3. Alcobaça: Associação para a defesa e valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1979.

SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*, v. 2. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1950

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto a ¾.

Denominação: Virgem

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Capela-mor – *Anunciação*

Título: Virgem da *Anunciação*

Nº de inventário:



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Virgem Maria da Anunciação

Descrição: Escultura da Virgem, modelada de pé e frontal a olhar em frente. É representada vestida com túnica com pregueados verticais até aos pés. O manto sobrepõe-se com pregas transversais. A mão direita sobre o peito e o braço esquerdo pousado com falta da mão esquerda. O tratamento da cabeça mostra um rosto oval sereno e inexpressivo, é dotada de cabelos longos encaracolados e apanhados por uma tiara. As costas são planas e sem trabalho. Escultura em taelos, policromada mas totalmente repintada de branco. O suporte em terracota encontra-se em desagregação nos taelos inferiores da escultura e o repinte com grades lacunas e acentuado risco de destacamento.

ICONOGRAFIA

Iconografia: A virgem é representada com a túnica e o manto. A mão direita sobre o peito simboliza o gesto de aceitação da mensagem transmitida pelo Anjo.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Não aplicável

Ofício: Não aplicável

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura Portuguesa. Barroco.

foi policromada seguindo as técnicas tradicionais.

Nº telos: 10 telos

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não aplicável

DATAÇÃO

Ano(s): 1675 d. C. – 1678 d. C.

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Bibliografia

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: Escultura de vulto a 3/4 com as costas planas. Constituída por telos e policromada.

Precisões sobre a técnica: A escultura foi produzida pelo processo aditivo do barro, com porções sucessivas do material. A construção das formas procedeu-se de baixo para cima, com as mãos e teques de madeira, sendo interrompida por algumas pausas, de modo a que o barro fosse secando e ganhando resistência. A escultura é executada oca, com um sistema de travessas do mesmo material, no seu interior, de modo a sustentar as paredes. Depois modelada a escultura foi seccionada transversalmente em telos. No topo da cabeça foi aberto um orifício, o respiro, para permitir a circulação do ar durante a cozedura. Depois de secos, os telos eram cozidos. Posteriormente os telos eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa. As juntas eram preenchidas e depois a esculturas

DIMENSÕES

Dimensão aproximada calculada por observação.

Altura (cm): 210

Largura (cm) : 80

Profundidade (cm) 80

CONSERVAÇÃO

Estado: Deficiente

Especificações: Necessita de fixação das camadas superficiais; remoção de argamassas de cimento e consolidação dos telos inferiores.

Data:13-08-2012

Intervenções de conservação

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: Década de 30 do século XX

ORIGEM

Historial:

A escultura faz parte do núcleo escultórico do primitivo retábulo da Capela-Mor do Mosteiro de Alcobaça. Este foi mandado executar por Frei Sebastião de Sottomayor entre 1675-1678, para uma remodelação do retábulo. O conjunto é constituído por oito Santos de incontornável importância na ordem de Cister. A sua dimensão à escala monumental tinha uma função essencialmente celebrativa da grandeza cisterciense. À acompanhar o conjunto dos Santos, no retábulo existiam as duas personagens do tema da *Anunciação*,

sendo então daqui a origem da escultura da Virgem. Toda esta composição retabular era depois corada por um grupo de anjos músicos e por uma imagem da Virgem da *Assunção* elevada também por anjos (estes últimos não chegaram até aos nossos dias).

Na década de 30 do século XX o retábulo foi desmontado nas intervenções de restauro à responsabilidade da Direcção Geral Edifícios e Monumentos Nacionais, e todas as esculturas foram deslocadas para a Sala do Capitulo, onde actualmente se encontram.

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: 00-00-1675-1678

Ano(s): 1675-1678

Modo de incorporação: Produção interna

LOCALIZAÇÃO

Localização: Sala do Capitulo

IMAGEM/SOM

Tipo de registo:

Número:

Tipo:

Localização:

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não são conhecidas

Local: Não aplicável

Data de início: Não aplicável

Data do fim: Não aplicável

Nº catálogo(ISBN): Não aplicável

BIBLIOGRAFIA

COCHERIL, Dom Maur – *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1989. ISBN 9789722703314.

MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2006, 2 vols.

MOURA, Carlos (coord.) - *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, v. 8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

SANTOS, Frei Manuel, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol. 3. Alcobaça: Associação para a defesa e valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1979.

SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*, v. 2. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1950.

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/proprietário: Mosteiro de Alcobaça

Super-categoria: Artes plásticas, artes decorativas, etc.

Categoria: Escultura

Subcategoria: Escultura de vulto a $\frac{3}{4}$.

Denominação: Anjo Músico

Elemento do conjunto(s): Retábulo da Capela-Mor

Título: Anjo Músico

Nº de inventário:



IDENTIFICAÇÃO

Outras denominações: Não aplicável

Descrição: Escultura de um Anjo, modelada de pé e frontal a olhar para a direita. É representado vestido com túnica curta, cintada, sobre outra mais comprida, ambas com tratamento vertical das pregas. Mangas arregaçadas, nas mãos segura uma partitura. Pernas descobertas com falta dos pés. Asas emplumadas. O tratamento da cabeça mostra um rosto oval, inexpressivo, com lacunas no suporte na área da boca e nariz. Volumosa cabeleira encaracolada. As costas são planas e sem trabalho. Escultura em taceos, policromada mas totalmente repintada, com grades lacunas e extensas áreas em risco de destacamento do repinte e estratos subjacentes. Destacamentos de lascas do suporte e fracturas nos dois primeiros taceos.

ICONOGRAFIA

Iconografia: Asa de Anjo e partitura.

AUTORIA

Nome: Desconhecido

Tipo: Não aplicável

Ofício: Não aplicável

PRODUÇÃO

Oficina/fabricante: Alcobaça

Local de execução: Portugal, Alcobaça

Escola/estilo/movimento: Escultura Portuguesa. Barroco.

MARCAS/INSCRIÇÕES

Legenda/ inscrição: Não aplicável

DATAÇÃO

Ano(s): 1675 d. C. – 1678 d. C.

Séculos(s): XVII

Justificação da data: Bibliografia

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: Barro cozido - Terracota

Técnica: Escultura de vulto a 3/4 com as costas planas. Constituída por taelos e policromada.

Precisões sobre a técnica: A escultura foi produzida pelo processo aditivo do barro, com porções sucessivas do material. A construção das formas procedeu-se de baixo para cima, com as mãos e teques de madeira, sendo interrompida por algumas pausas, de modo a que o barro fosse secando e ganhando resistência. A escultura é executada oca, com um sistema de travessas do mesmo material, no seu interior, de modo a suster as paredes. Depois modelada a escultura foi seccionada transversalmente em taelos. No topo da cabeça foi aberto um orifício, o respiro, para permitir a circulação do ar durante a cozedura. Depois de secos, os taelos eram cozidos. Posteriormente os taelos eram montados, sendo feita a sua ligação com uma argamassa. As juntas eram preenchidas e depois a esculturas foi policromada seguindo as técnicas tradicionais.

Nº taelos: 10 taelos

DIMENSÕES

Dimensão aproximada calculada por observação.

Altura (cm): 210

Largura (cm) : 80

Profundidade (cm) 80

CONSERVAÇÃO

Estado: Deficiente

Especificações: Necessita de fixação das camadas superficiais; remoção de argamassas de cimento e consolidação do taelo inferior onde é visível o destacamento de lascas do suporte. Colagem de fracturas.

Data:13-08-2012

Intervenções de conservação

Local: Mosteiro de Alcobaça

Data: Década de 30 do século XX

ORIGEM

Historial:

A escultura faz parte do núcleo escultórico do primitivo retábulo da Capela-Mor do Mosteiro de Alcobaça. Este foi mandado executar por Frei Sebastião de Sottomayor entre 1675-1678, para uma remodelação do retábulo. O conjunto é constituído por oito Santos de incontornável importância na ordem de Cister. No registo mais alto do retábulo, entre os janelões da abside, um grupo de oito anjos músicos (do qual faz parte a escultura) fazia coro à cena da *Anunciação* constituída pela escultura da Virgem e do Anjo Gabriel, localizadas no arco triunfal da Capela-Mor. E à imagem da Virgem da *Assunção* que era elevada também no último registo ao centro do

retábulo, por um grupo de anjos (que não chegaram até aos nossos dias).

Na década de 30 do século XX o retábulo foi desmontado nas intervenções de restauro à responsabilidade da Direcção Geral Edifícios e Monumentos Nacionais, e todas as esculturas foram deslocadas para a Sala do Capitulo, onde actualmente se encontram.

Função inicial/alterações: Imagem devocional

INCORPORAÇÃO

Data de incorporação: 00-00-1675-1678

Ano(s): 1675-1678

Modo de incorporação: Produção interna

LOCALIZAÇÃO

Localização: Sala do Capitulo

IMAGEM/SOM

Tipo de registo:

Número:

Tipo:

Localização:

Autor:

EXPOSIÇÕES

Título: Não são conhecidas

Local: Não aplicável

Data de início: Não aplicável

Data do fim: Não aplicável

Nº catálogo(ISBN): Não aplicável

BIBLIOGRAFIA

COCHERIL, Dom Maur – *Alcobaça, Abadia Cisterciense de Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1989. ISBN 9789722703314.

MOURA, Carlos – *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2006, 2 vols.

MOURA, Carlos (coord.) - *História da Arte em Portugal: O limiar do Barroco*, v. 8. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

SANTOS, Frei Manuel, transcrito in NASCIMENTO, Aires Augusto – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, vol. 3. Alcobaça: Associação para a defesa e valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1979.

SANTOS, Reynaldo dos – *A Escultura em Portugal*, v. 2. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1950.